

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

Donner lieu(x) au pouvoir : mobilité géographique et agentivité au féminin dans quatre romans
québécois contemporains

par

CHARLOTTE COMTOIS

Bachelière ès Arts (Études littéraires et culturelles)

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

en vue de l'obtention de

LA MAÎTRISE ÈS ARTS

Sherbrooke

Mai 2018

RÉSUMÉ

Depuis les années 1980, les géographes féministes entreprennent de mettre la lumière sur les divergences entre les expériences spatiales des hommes et des femmes, soutenant que dans nos sociétés, l'ordre spatial traditionnel assignant la sphère publique au masculin et la sphère privée au féminin demeure prégnant sur le plan symbolique. Les géographes féministes soulèvent notamment les effets limitatifs du découpage genré des espaces sur les potentialités mobiles des femmes, et partant, sur leurs possibles identitaires. Or malgré l'empreinte réelle de l'ordre patriarcal sur les espaces sociaux, il apparaît que les femmes jouissent aujourd'hui d'une grande mobilité. L'ascendant qu'elles exercent sur la sphère publique se révèle ainsi ambivalent. Considérant que la production littéraire traduit autant qu'elle commente les relations socio-spatiales, il s'avère pertinent d'étudier les représentations des mobilités au féminin émergeant alors que se renégocient les espaces et les pouvoirs y recelant. Le présent mémoire s'intéresse conséquemment aux représentations des relations socio-spatiales dans quatre romans québécois publiés entre 2001 et 2015 : *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob (2001), *Soudain le Minotaure* de Marie-Hélène Poitras (2002), *Pute de rue* de Roxane Nadeau (2003) et *Six degrés de liberté* de Nicolas Dickner (2015). Étant donné que les espaces sous contrôle patriarcal sont chargés de discours qui tendent à circonscrire la mobilité des femmes – en glorifiant la figure de la fée du logis, en représentant le dehors comme une menace –, quitter la demeure paraît signaler une certaine émancipation des pouvoirs patriarcaux, du moins symboliquement. Cette recherche a pour objectif de déterminer si les représentations de la mobilité au féminin sont bien synonymes d'agentivité, et, par extension, de cerner quels pouvoirs sont en jeu dans les espaces dépeints dans chacune des œuvres étudiées. À travers un cadre d'analyse féministe et constructionniste, élaboré à partir de théories portant sur l'identité de genre (Butler), sur l'agentivité (Havercroft), sur la sexuation spatiale (Massey) et sur les représentations de la mobilité géographique (Ganser), y

sont examinés de manière concomitante les manifestations des pouvoirs (de genre, de race, de classe) dans les espaces fictifs ainsi que les modes d’agir des personnages féminins à l’égard de ces derniers. L’analyse intersectionnelle des relations entre espaces et personnages dans les quatre romans à l’étude, faisant chacun l’objet d’un chapitre, permet entre autres d’avancer que la circulation spatiale des personnages féminins se conjugue le plus souvent avec une émancipation des pouvoirs sociaux entravant leurs libertés. Apparaît également qu’en entrant en relation avec l’extérieur ainsi qu’avec d’autres personnages se mouvant au-dehors, les personnages féminins s’ouvrent à de nouvelles avenues identitaires.

Mots-clés : mobilité géographique, sexuation spatiale, agentivité, intersectionnalité, roman québécois contemporain, personnages féminins.

TABLES DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	6
INTRODUCTION	7
CHAPITRE I	30
Lever les voiles : parcours des féminins et mise au jour des pouvoirs patriarcaux et coloniaux dans <i>Rouge, mère et fils</i> de Suzanne Jacob	30
Manifestations de la domination masculine	32
<i>Transits ingouvernables</i>	34
<i>Vers la marge, une perte de pouvoir</i>	39
Manifestations des pouvoirs coloniaux	42
<i>Lieux de mémoire</i>	46
CHAPITRE II	51
Le labyrinthe des violences masculines : femmes en cages, femmes chassées dans <i>Soudain le Minotaure</i> de Marie-Hélène Poitras	51
Bâtir le labyrinthe : fondations de l'ordre spatial patriarcal	52
<i>La sujétion du féminin, une preuve de masculinité</i>	56
<i>Le féminin encagé</i>	58
<i>Quand le féminin se fait cavalier</i>	63
Sortir du labyrinthe : jalons d'un parcours agentif	64
<i>Vers une ouverture – à l'autre, au monde</i>	68
CHAPITRE III	74
Traverser le parcours à obstacles : stratégies émancipatrices des pouvoirs de classe et de genre dans <i>Pute de rue</i> de Roxane Nadeau	74
Espaces de déclassement	76
<i>Une loi à deux vitesses</i>	79
<i>Appropriation des lieux de pouvoir citoyen</i>	80
Lieux d'intersection d'éros et thanatos	81
<i>Occurrences urbaines du pouvoir masculin</i>	83
<i>Appropriation des lieux de pouvoirs masculins</i>	85
Désir au féminin	89
<i>Lieux refuges</i>	91

CHAPITRE IV	94
Prendre la voie d'échappement : claustration et libération des féminins dans <i>Six degrés de liberté</i> de Nicolas Dickner	94
Lisa : maisons (im)mobiles.....	96
<i>Labyrinthe ikéen.....</i>	<i>99</i>
<i>Voyage intra-muros</i>	<i>102</i>
<i>Faux départ.....</i>	<i>105</i>
<i>Conquête maritime.....</i>	<i>108</i>
Jay : purger sa peine.....	110
<i>Dérogation à l'itinéraire.....</i>	<i>113</i>
<i>Récit d'une renaissance</i>	<i>115</i>
CONCLUSION.....	120
BIBLIOGRAPHIE	130

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche, Isabelle Boisclair, pour son ouverture, ses commentaires fins et justes, sa générosité, et surtout, pour la grande liberté qu'elle m'a accordée tout au long de ce projet. Isabelle, j'éprouve beaucoup de joie à l'idée de poursuivre mon apprentissage à tes côtés.

Je tiens également à remercier mes parents, qui ont joué un rôle fondamental dans ma venue aux études littéraires, de même que mes précieuses amies, Andréanne L., Sophie D., Aurélie B., Myriam Z., Rosalie M., Jazmin E-C., Anne-Marie L. Marie-Pier B., Marie-Édith V., Myriam P. Sachez que vos lumières ont su me porter au cours de la (longue) rédaction de ce mémoire.

Je remercie aussi le Conseil de recherches en sciences humaines, le Fonds de recherche Société et culture ainsi que le Réseau Québécois en études féministes pour le soutien financier qu'ils m'ont octroyé; leur contribution a certainement facilité la rédaction de ce mémoire.

Un mot, enfin, pour Félix, dont la présence est pour moi source de force et de bonheur.

INTRODUCTION

Au début des années 1980 se développe une géographie critique et féministe (Marius, Raibaud, 2013); sont depuis questionnées les bases de la géographie traditionnelle, réputées fortement androcentrées (Chapman, 1997)¹. Arguant que les rapports entre les femmes et l'espace sont profondément influencés par la construction sociale et patriarcale, les géographes féministes ont entrepris de mettre au jour les iniquités hommes-femmes sur le plan spatial. Elles critiquent la division traditionnelle de l'espace assignant le masculin à la sphère publique² et le féminin à la sphère privée (Massey, 1994). Selon elles, cette répartition genrée est un outil de subordination³ (Massey, 1994, 179) qui entrave la mobilité des femmes, dont la construction identitaire se voit conséquemment circonscrite⁴.

L'investissement massif de la sphère publique par les femmes au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle, encouragé par leur entrée généralisée dans le monde du travail, est le moment d'un décloisonnement inégalé des espaces traditionnels (Massey, 1994, 179); un plus grand nombre de possibles identitaires s'ouvre alors à elles, lesquels se répercutent dans les œuvres

¹ « [...] on peut affirmer que la géographie [avant 1980] était masculine dans ses principes, dans ses méthodes, dans ses discours, dans ses silences. [...] Cette géographie excluait *de facto* toute perception subjective et désincarnait souvent celles et ceux qui habitent ou traversent l'espace » (Marius et Raibaud, 2013, 15, en italique dans le texte).

² Soulignons toutefois que la sphère privée, également soumise à l'autorité patriarcale du père et du mari, s'est vue marquée par la domination masculine (Duncan, 1996, 127-128).

³ Colette Guillaumin avait déjà noté, dans son ouvrage *Sexe, race et pratique de pouvoir*, les effets du confinement des femmes à la sphère privée, qui favorisait selon elle l'appropriation de la force de travail des femmes au profit du masculin.

⁴ L'identité est généralement définie comme « la façon dont l'être humain construit son rapport personnel avec l'environnement » (Dorais, 2004, 2). Que les femmes ne puissent occuper que l'espace privé restreint donc leurs possibles identitaires.

littéraires⁵. S'ensuit un autre changement de paradigme entourant la mobilité au tournant du vingt et unième siècle. Y émerge plus précisément une période d'hypermobilité⁶ appelée à faciliter et multiplier les déplacements des individus (McDowell, 1996). Or malgré ces gains notables, il demeure que de nos jours, les hommes occupent toujours en majorité les espaces du « monde professionnel, de la vie sociale et politique, des réseaux sociaux, des loisirs masculins » (Marius et Raibaud, 2013, 16) cependant que les femmes sont encore davantage circonscrites aux « espaces du quotidien » (Marius et Raibaud, 2013, 16) consacrés à la famille, à l'école, à l'approvisionnement et au voisinage.

Aussi, bien que la majeure partie d'entre elles fréquente maintenant un lieu de travail – elles étaient 60,7% en âge de travailler à occuper un emploi au Québec en 2016 (Emploi Québec, 2016) –, ces dernières ne jouissent pas de la même emprise sur la sphère publique que leurs homologues masculins; elles se butent notamment au « plafond de verre »⁷, font les frais du harcèlement sexuel dans les rues comme dans leur milieu de travail⁸ et éprouvent une plus grande anxiété à l'idée de se déplacer seule dans l'espace public, qu'elles attribuent – consciemment ou non – au masculin (Condon, Lieber et Maillochon, 2005). Puisque, d'une part, les femmes bénéficient aujourd'hui d'une mobilité géographique sans précédent, et que de l'autre, elles se heurtent toujours aux manifestations de pouvoirs patriarcaux subsistant au-dehors⁹, l'ascendant qu'elles détiennent sur la sphère publique se révèle ambivalent.

⁵ La production romanesque nous informe du contexte social et idéologique d'une époque donnée, les auteurs y transposant leur rapport subjectif à l'espace (Chapman, 1997).

⁶ Celle-ci consiste en une époque où les individus, les informations et les objets jouissent d'une rapidité de circulation sans précédent. Selon Linda McDowell, « [t]he almost instantaneous transfer of information across the globe and the vastly speeded up possibilities for physical movement of people and goods has reduced the "friction" of space, the transactional costs of overcoming distance » (McDowell, 1996, 27-28).

⁷ Cette locution symbolise les balises posées à leurs ambitions professionnelles.

⁸ La déferlante d'accusations concernant le harcèlement sexuel des femmes dans les lieux de travail à l'occasion du mouvement #metoo, à l'automne 2017, atteste de l'ampleur du phénomène.

⁹ Notons que les lieux intimes se trouvent aussi souvent sous contrôle patriarcal (Condon, Lieber et Maillochon, 2005).

Pour Alexandra Ganser, la production littéraire exprime autant qu'elle commente les relations de pouvoir qui façonnent et régulent les expériences socio-spatiales (Ganser, 2009, 62). Il convient ainsi de se pencher sur les représentations des mobilités émergeant à l'aune des bouleversements spatiaux de notre ère d'hypermobilité. Les autrices et auteurs, toujours immergés dans la culture, reproduisent-ils les normes spatiales patriarcales dans leurs textes? Dessinent-ils plutôt des espaces ouverts et égalitaires? Plus précisément, et cela me mène à mes questions de recherche, les personnages féminins dépeints de nos jours parviennent-ils à se mouvoir en toute liberté? Et s'ils voient leurs déplacements entravés, inscrivent-ils tout de même leur présence ainsi que leur pouvoir dans les espaces qui leur sont contestés, faisant ainsi preuve d'agentivité¹⁰?

Car si la mobilité des femmes s'est vue et se voit toujours limitée par l'ordre patriarcal, cela n'a pas empêché certaines d'entre elles de transgresser cet ordre, ce dont témoigne un impressionnant nombre d'études portant sur les récits de voyageuses depuis l'époque victorienne¹¹. Non plus réduites aux principes transmis dans les lieux intimes, ces voyageuses ont pu façonner « their own version of their identities » (Massey, 1994, 11). Leurs récits présentent un renouvellement des pratiques spatiales au féminin et montrent combien les diktats régulant l'espace social peuvent être renégociés par ceux et celles qui le parcourent¹².

En prenant appui sur un corpus contemporain, et plus spécifiquement sur des œuvres publiées entre 2001 et 2015, j'examinerai les représentations de la mobilité géographique au féminin en ce

¹⁰ Je reviendrai sur cette notion lors de la présentation de mon cadre théorique.

¹¹ Massey réfère à l'ouvrage *Victorian lady travellers*, écrit par Dorothy Middleton, mais le sujet des voyageuses à l'époque victorienne est également central aux ouvrages *Western women travelling East, 1716-1916* et *Down to the golden chersonese : Victorian lady travellers*. Ajoutons aussi que selon Massey seules les femmes blanches et riches peuvent voyager à l'époque victorienne, et que leurs récits de voyage sont souvent empreints de colonialisme (Massey, 1994, 148). Elizabeth Wilson se penche également sur les représentations artistiques et littéraires de la femme mobile à l'époque victorienne autant que sur celles émergeant dans les villes françaises, américaines et d'Europe centrale au 19e et au 20e siècle.

¹² Wilson soutient dans un même sens que la circulation urbaine des femmes favorise leur émancipation des instances patriarcales : « The protection and control of women have everywhere go hand in hand, but cities have posed a challenge to men's ability to retain their hold. [...] The city is the zone of individual freedom. There, [...] avenues of escape may open up » (Wilson, 1992, 16).

début du vingt et unième siècle. Les déplacements des personnages féminins favorisent-ils une multiplication des possibilités identitaires? Quels lieux sont investis par les personnages féminins? Leur mobilité se traduit-elle en trajectoires émancipatrices? Comment s'approprient-ils les espaces? Leurs parcours modifient-ils les espaces sociaux? Si oui, en quoi?

Cadre théorique

Afin d'étudier les représentations de la mobilité et de l'agentivité des personnages féminins, je recourrai principalement aux théories de l'espace, notamment aux aspects liés à la sexualisation de l'espace et à la mobilité du féminin ainsi que, plus généralement, aux théories du genre. Judith Butler a pointé le rôle fondamental du système de sexe/genre dans la construction des identités. Elle a soutenu que la dichotomie de ce système pose les sujets féminins et masculins en parfaite opposition, et que les permutations n'y étant pas permises, les individus mâles doivent performer des rôles masculins et les individus femelles des rôles féminins. Alors, tandis que la dominance, l'action et la mobilité sont réservées au masculin, la soumission, la passivité et l'immobilité sont attribuées au féminin (Massey, 1994; Rose, 2013).

Selon Butler, c'est par la performance répétée et ritualisée de comportements genrés que se cristallisent les identités de genre, qui finissent alors par être saisies comme étant naturelles. Pour elle, les notions de performance et d'agentivité sont également liées. Elle avance en ce sens : « all signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; “ agency ”, then, is to be located within the possibility of a variation on that repetition » (Butler, dans Havercroft, 2001, 521). L'agentivité des individus se mesure ainsi à leur capacité à ne pas répéter les modèles dominants de même qu'à leur aptitude à les reconfigurer à leur avantage, à imprimer leur pouvoir dans les espaces et les sociétés. Les comportements agentifs contribuent alors à altérer la norme, ils défient les limites et contraintes (Havercroft, 2001, 521) et participent à l'élaboration de

nouveaux possibles. Être agentif implique ainsi de « résister au pouvoir » (Dussaut Frenette, 2015, 12), et encore davantage lorsque l'agentivité se décline au féminin : pour exercer leur agentivité, les femmes doivent se poser à l'encontre des principes patriarcaux qui régissent le contexte dans lequel elles sont socialisées, et où leur autonomie se voit entravée. Pour mieux mesurer l'agentivité, il convient donc de se pencher sur le contexte d'émergence des subjectivités étudiées; or celui-ci ne saurait être séparé d'un espace spécifique à une époque donnée.

Espace et sexuation

Les années 1980 ont vu croître le nombre d'études portant sur l'espace dans les sciences humaines et sociales. Vers la fin des années 1990, de nombreux critiques ont commenté ce changement de paradigme – le primat étant auparavant accordé à la temporalité (Collot, 2014, 18) – et ont conclu à l'émergence d'un « tournant spatial transdisciplinaire¹³ » (Soja, dans Ganser, 2009, 58), également appelé « tournant géographique » (Gauchet, dans Collot, 2014, 15)¹⁴. L'espace n'est dès lors plus le seul objet d'étude des géographes, mais bien celui des historiens et historiennes, des philosophes, des sociologues, des chercheurs et chercheuses en études littéraires, culturelles, postcoloniales et féministes.

Les théories comprises dans l'ouvrage *La production de l'espace*, écrit par Henri Lefebvre et publié en 1974, préfigurent ce tournant géographique (Ganser, 2009). Lefebvre conçoit que l'espace se constitue à la faveur des impératifs économiques du capitalisme, lesquels produisent et reproduisent des relations socio-spatiales en continuelles transformations¹⁵. L'espace tient

¹³ « Spatial turn ».

¹⁴ Michel Foucault évoquait avant eux, en 1967, que « l'inquiétude d'aujourd'hui concerne fondamentalement l'espace, sans doute beaucoup plus que le temps » (Foucault, 2001, 1573).

¹⁵ Dans son texte *Des espaces autres, Hétérotopies*, écrit en 1967, mais publié seulement en 1984, Michel Foucault avançait déjà que « nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatolements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables » (Foucault, 2001, 1574).

aussi, selon lui, d'un « tool of thought and action » (Lefebvre, dans Ganser, 2009, 63), et ainsi d'un moyen de production, de contrôle et de pouvoir¹⁶. Cette nouvelle conception de l'espace trouve des échos dans les théories spatiales contemporaines où l'espace est pensé comme étant vécu, produit par les pratiques sociales (Ganser, 2009, 58) et formé par un réseau de relations de pouvoir en constantes négociations (Massey, 1994, 4).

Doreen Massey souligne aussi la part de l'espace dans la constitution des sociétés (Massey, 1994, 254); elle avance que non seulement les faits de société construisent l'espace, ils y prennent également leur source. Selon elle, il faut donc voir l'espace non comme le simple décor de pratiques sociales, mais bien comme un agent producteur du social, l'un n'allant pas sans l'autre; l'un ne précédant ni ne prévalant à l'autre (Massey, 1994, 54). Là se trouve un des éléments fondateurs des théories de Massey, qui procède de cette idée pour montrer que l'espace recèle de pouvoirs, dont celui d'impacter sur le sexe et le genre :

Space and place are important in the construction of gender relations and in struggles to change them. From the symbolic meaning of spaces/places and the clearly gendered messages which they transmit, to straightforward exclusion by violence, spaces and places are not only themselves gendered but, in their being so, they both reflect and affect the ways in which gender is constructed and understood (Massey, 1994, 179).

Cette nouvelle définition de la géographie sociale, à présent attachée à « [...] l'étude des rapports existants entre rapports sociaux et rapports spatiaux » (Racine, dans Di Méo, 2011), offre une meilleure prise sur l'analyse géographique et littéraire en postulant que « [d]ans les deux domaines de la littérature et de la géographie, le rapport entre l'individu et l'espace est fondamental » (Chapman, 1997, 13).

¹⁶ Une autre des principales contributions de Lefebvre consiste en sa théorie de l'espace perçu, conçu et vécu. Selon lui, ces trois composantes produisent l'espace. D'abord, « l'espace perçu » renvoie à la matérialité de l'espace, laquelle se saisit par les sens. Il s'agit de l'espace qu'éprouvent les individus au quotidien. Ensuite, « l'espace conçu » s'attache aux modes de conception spatiale. Ceux-ci procèdent de conventions, attendu que la manière de planifier les villes et d'organiser les lieux est toujours influencée par le social et les relations de pouvoirs. Finalement, « l'espace vécu » est consacré à la signification des espaces, à ce qu'ils symbolisent (Diener, Herzog, Meili, Meuron et Schmid, 2006).

Dans son ouvrage cité plus haut, Massey explique aussi les différences entre les lieux spécifiques et l'espace en général. Tandis que l'espace relève d'interrelations sociales à tous les niveaux, un endroit particulier s'attache à un nœud de relations précis, effectif à un moment défini. Il n'est pas borné de limites, mais se voit plutôt façonné et influencé par les liens qu'il partage avec son environnement (Massey, 1994, 5). Ajoutons que, du fait du poids de l'histoire, la fixation de l'identité d'un lieu favorise souvent la préservation d'un passé avantageant le masculin (Massey, 1994, 180). Les géographes féministes se refusent corollairement au conservatisme spatial. Poser la fluidité des identités des lieux et des espaces leur permet de contrer toute conception essentialiste – ou naturaliste –, et de débouter la dichotomie enracinant le masculin et le féminin en territoires opposés.

Associer l'espace à un dynamisme relationnel déconstruit aussi la notion selon laquelle l'espace est naturellement passif et le temps plutôt actif, le premier étant associé, dans nos cultures, au féminin, et le deuxième au masculin¹⁷ :

Massey sees a clear correspondence between the common view of dynamic temporality and space as static to the traditional, patriarchal construction of masculinity, where men are represented as the active, women the passive part in a dichotomous relations. She therefore advocates breaking both dichotomies by thinking in terms of "space-time" as the "spatial is social relations stretched out [...] inherently dynamic" (Ganser, 2009, 67).

Notons que Massey s'appuie aussi sur la théorie de la relativité pour légitimer sa redéfinition de l'espace comme d'un espace-temps, tout comme Mikhaïl Bakhtine l'avait fait avant elle. Dans *Esthétique et théorie du roman* (1978), le théoricien s'était aussi basé sur les conclusions d'Einstein pour fonder sa théorie du chronotope. Défini comme une « catégorie de la forme et du contenu qui établit "l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle" » (Collington, 2006, 34-35), le chronotope sous-tend en effet une lecture au double

¹⁷ Selon Massey, le temps a été historiquement associé au masculin en tant qu'il représente l'histoire, le progrès, la civilisation, la politique et la transcendance. L'espace est quant à lui défini par l'absence de tous ces éléments (Massey, 1994, 257).

prisme de l'espace et du temps; or Einstein conclut bien au déploiement d'un espace-temps quadridimensionnel, où l'espace et le temps n'existent pas l'un sans l'autre, évoluent toujours en relation l'un avec l'autre (Massey, 1994, 261).

Femmes et mobilité géographique

Plusieurs études scientifiques ont soutenu que les femmes n'auraient pas un sens spatial aussi développé que les hommes et qu'elles ne jouiraient conséquemment pas des mêmes aptitudes pour se situer dans l'espace (Schmidt di Friedberg, 2013)¹⁸. Selon Marcella Schmidt di Friedberg, cette « tentative, pour expliquer “scientifiquement” la “différence” par la génétique des paramètres biologiques[,] est profondément ancrée dans la grille d'opposition binaire (masculin/féminin, corps/âme, émotion/raison) qui a dominé le rationalisme occidental » (Schmidt di Friedberg, 2013, 30). La notion de bicatégorisation sexuelle ayant été mise en cause par nombre de scientifiques féministes (Rebreyend, 2012), il convient de mettre en doute les recherches adoptant une méthodologie ne considérant pas la variable de continuum sexuel.

Ajoutons que la question des aptitudes sexuées en orientation ne fait pas consensus parmi la communauté scientifique. Certains spécialistes assurent :

A solid body of research [...] has established that men, on average, excel on spatial tasks, [...] perception of the vertical and horizontal, mathematical reasoning, and spatio/motor targeting ability. Women, on average, excel on tasks of verbal fluency, [...] perceptual speed, verbal and item memory, and some fine moto skill (Kimura, dans Schmidt di Friedberg, 2013, 28).

D'autres nuancent plutôt ce postulat et soutiennent que : « There is no single factor by itself that has been shown to determine sex differences in science and math » (Halpern, Benbow, Geary, Gur et Hyde, 2007, 41). Quant à Schmidt di Friedberg, elle va jusqu'à avancer qu'aucune étude

¹⁸ Shmidt di Friedberg cite Allan et Barbara Pease, qui en 1999 affirment : « Reading maps and understanding where you are relies on spatial ability. Brain scans show that spatial ability is strong in males but poor in females. It's a male hunting skill » (Pease et Pease, dans Shmidt di Friedberg, 2013, 28).

n'est parvenue « à établir une supériorité masculine manifeste du point de vue des capacités spatiales ou scientifiques [...] » (Schmidt di Friedberg, 2013, 27).

L'auteure attire notamment l'attention sur les contradictions que présente la théorie « chasseurs-cueilleuses » qui a longtemps prévalu sur l'horizon des savoirs. Selon cette théorie, les différences sexuées à l'égard des capacités d'orientation, dites « naturelles », seraient tributaires des rôles qu'auraient joués nos ancêtres préhistoriques. Les tenants de cette hypothèse soutiennent que pour « s'orienter pendant la chasse, les hommes auraient utilisé des coordonnées spatiales et la géométrie euclidienne » (Schmidt di Friedberg, 2013, 31), des pratiques qui auraient avantagé leur développement de compétences en matière d'orientation. Il faut bien voir que dans ce cas, l'évolution de l'espèce humaine se serait arrimée aux rôles de genre prédominants dans les sociétés¹⁹. Il n'est donc pas question d'une supériorité masculine, donnée une fois pour toutes. Celle-ci, si elle est bien opératoire aujourd'hui, serait redevable du social l'ayant favorisée.

Or de nos jours, les hommes voient toujours leur mobilité plus favorisée que les femmes, et ce, dès l'enfance : la « crainte de la violence déclenche davantage de comportements protecteurs, visant à restreindre l'expérience spatiale des filles plutôt que celle des garçons, davantage encouragés aux jeux de mouvements et à la pratique des sports » (Schmidt di Friedberg, 2013, 30). D'un côté, les filles sont incitées à rester à la maison; de l'autre, les garçons sont invités à étendre leur sphère d'activité. Aussi, alors que ces derniers se font offrir des petites voitures,

¹⁹ Selon la chercheuse Isabelle Écuyer-Dab, la théorie des « chasseurs-cueilleuses », n'est pas tout à fait exacte. Pour elle, « l'aptitude masculine à naviguer et à s'orienter [...] est apparue tôt dans l'évolution des mammifères et est donc antérieure à la division du travail chez l'espèce humaine. Les dispositions liées à la navigation, retenues par la sélection sexuelle, peuvent être un prélude à la division du travail puisqu'elles prédisposent les hommes aux fonctions de la chasse. De plus, être bon chasseur peut représenter un critère de sélection sexuelle de la part de la femme; on sait que, dans plusieurs sociétés, le rang de dominance, associé aux performances de chasse, est corrélé avec un plus haut taux de reproduction » (Baril, 2000). Alors, une prédisposition masculine pour l'orientation aurait été encouragée par le social – entendons, par l'attribution d'un statut préférentiel aux meilleurs chasseurs, considérés être des géniteurs supérieurs. Encore une fois, les enjeux sociaux auraient impacté l'évolution génétique sexuée.

camions et tricycles, c'est-à-dire des moyens de transport, les filles se voient offrir des jouets de cuisine et des poupées. Ces incitatifs à la domesticité ne sont pas sans effets sur le rapport des femmes à l'espace.

Qui plus est, à cette injonction à l'immobilité s'adjoint plus tard l'angoisse de se perdre – la femme perdue « prend un mauvais chemin [celui qui la mène hors de chez elle], devient femme publique » (Schmidt di Friedberg, 2013, 30) et voit dès lors sa vertu questionnée (Ganser, 2009, 76, Wilson, 1991, 8). Car du moment qu'elles ne sont pas accompagnées, les femmes quittant leur demeure sont perçues comme étant sexuellement disponibles (Condon, Lieber et Maillochon, 2005). Symboliquement, « [w]oman is present in cities as temptress, as whore, as fallen women, as lesbian, but also as virtuous womanhood in danger [...] » (Wilson, 1992, 6). L'extérieur prend conséquemment la forme, pour nombre de femmes, de « thousand piercing eyes » (Rose, 2013, 146) jugeant leur corps et y inscrivant leur pouvoir (Rose, 2013)²⁰. Le regard d'autrui les constitue en objet de désir²¹; il figure ce « danger » de l'extérieur.

Les discours patriarcaux en circulation dans l'espace social encouragent également le respect des positions spatiales traditionnelles. Deux principaux types de dressages spatiaux induisent une « intériorisation de la clôture » (Guillaumin, 1992) par les femmes, c'est-à-dire une incorporation

²⁰ Laura Mulvey soutient que « [i]n a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split up between active/male and passive female. The determined male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly » (Mulvey, 1999, 837). En effet, en s'appuyant sur les théories freudiennes ayant trait aux pulsions narcissiques et scopiques – pour celle-ci, l'individu utilise « another person as an object of sexual stimulation through sight » (Mulvey, 1999, 836-837) –, Mulvey met en lumière que les films hollywoodiens portraient les femmes comme autant de « sexual objects » (Mulvey, 1999, 837) constitués sous le regard de la « controlling figure » (Mulvey, 1999, 838) masculine ainsi que sous le regard du spectateur, lequel se reconnaît dans la figure du héros agissant. Mulvey ajoute que ses conclusions ne se limitent pas au cinéma, bien que ce dernier les illustre plus efficacement. Aussi peut-on postuler que le « male gaze » trouve également des manifestations dans la sphère publique, depuis laquelle il fixe les corps féminins, les objectifiant et les figeant dans un espace de contemplation où ils tiennent un rôle passif. Signalons à cet effet qu'au cinéma, la présence visuelle d'une figure féminine « freeze[s] the flow of action in moments of erotic contemplation » (Mulvey, 1999, 837).

²¹ En 1949, Simone de Beauvoir signalait déjà l'objectification du corps des jeunes filles lorsqu'elles traversent l'espace public : « La fillette sent que son corps lui échappe [...], au même moment, elle est saisie par autrui comme une chose : dans la rue, on la suit des yeux, on commente son anatomie » (de Beauvoir, dans Dussault Frenette, 2015, 11-12).

des limites à la sphère domestique. Le premier provient de la valorisation de la figure de la fée du logis : « Ta place est ici, tu es la reine du foyer, la magicienne du lit [...]. Tes enfants deviendront autistiques, caractériels, idiots [...] si tu n'es pas là quand ils rentrent [...]. Bref, il n'y a que toi pour faire tout ça, tu es irremplaçable (surtout par un mâle) » (Guillaumin, 1992, 40-41). Le second réside dans la répétition d'un discours violent menaçant l'intégrité physique, psychologique et sexuelle des femmes dans les espaces publics : « Si tu sors, mes congénères te traqueront jusqu'à ce que tu renonces, te menaceront, te rendront de mille manières la vie impossible, épuisante » (Guillaumin, 1992, 41).

Le rapport subjectif à l'espace est l'un des objets fondamentaux des études portant sur la mobilité des femmes. Kathleen M. Kirby postule que l'anxiété spatiale de ces dernières proviendrait surtout de la conscience qu'elles ont de leur corps. En effet, là où les hommes ont tout le loisir de l'oublier, les femmes ne peuvent jamais faire fi de leur matérialité; elles ont peur pour leur intégrité physique – et pour cause, la menace est constante – et cela influence leur manière d'appréhender la mobilité :

[F]or the man, I imagine that the most prominent feature of the landscape would be pathways, along which he projects himself, making his world a space that returns to him a self-image of movement, command, self-assurance and self-satisfaction. For the woman — and, as a woman — I imagine a world structured not by pathways but by obstacles: the people in it may be threats as much as impediments; rather than seeing how to get from 'point A' to 'point B' I often see what is keeping me from getting there (Kirby, 1996, 53).

Symboliquement, l'homme serait donc le chemin, constituerait l'espace même, et incidemment les obstacles auxquels se heurtent les femmes. La mobilité de ces dernières se trouverait ainsi infléchie par les volontés masculines, matérialisées spatialement. Car dans les faits, les femmes ne s'empêchent pas nécessairement de sortir de chez elles : elles évitent plutôt les obstacles qui jalonnent leur route (Condon, Lieber et Maillochon, 2005). Bien que certaines quittent peu leur demeure, la majorité d'entre elles développe des stratégies à l'occasion de leurs déplacements,

s'abstient de marcher dans certains quartiers la nuit, se fait raccompagner. Les femmes « assument les risques potentiels » (Condon, Lieber et Maillochon, [En ligne], 2005) liés à leur mobilité²². Ce faisant, elles remettent aussi en question la répartition genrée de l'espace, le féminin conquérant peu à peu l'espace public, autrefois détenu exclusivement par les hommes blancs et bourgeois (McDowell, 1996, 38)²³. Étant donné que les espaces sous domination patriarcale imposent des modes d'agir cantonnant les femmes aux lieux intimes, quitter la demeure paraît signaler une certaine agentivité (Ganser, 2009) ainsi qu'une prise de pouvoir spatiale.

Par ailleurs, lorsque les femmes prennent ainsi place dans la rue, la route, le parc, le lieu de travail, la vision du genre féminin, associée à l'immobilité, se voit révisée. Comme l'a démontré Judith Butler dans *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion des identités*, le genre est construit par la répétition ritualisée de performances. Les déplacements répétés des femmes dans la sphère publique infléchissent donc petit à petit les rôles de genre, jusqu'à sinon renverser les rapports hiérarchiques, du moins les affaiblir. De la même manière, lorsque les autrices et auteurs mettent en scène des personnages féminins mobiles et émancipés, ils et elles modifient les perceptions du genre, attendu que les rôles symboliques relayés par les discours et les représentations littéraires jouent un rôle important dans l'imaginaire (Cresswell, Priya Uteng, 2008, 2).

²² Citons à cet effet *King kong théorie* de Virginie Despentes : « Elle [Camille Paglia] proposait de penser le viol comme un risque à prendre, inhérent à notre condition de filles. Une liberté inouïe, de dédramatisation. Oui, on avait été dehors, un espace qui n'était pas pour nous. [...] On était sorties dans la rue parce que, chez maman-papa, il ne se passait pas grand-chose. On avait pris le risque, on avait payé le prix, et plutôt que d'avoir honte d'être vivantes on pouvait décider de se relever [...] Paglia changeait tout : il ne s'agissait plus de nier, ni de succomber, il s'agissait de faire avec » (Despentes, 2006, 45-46).

²³ Soulignons sur ce point que la mobilité géographique d'individus masculins, pauvres, racisés ou dont l'orientation sexuelle est considérée marginale peut également s'avérer complexe (Di Méo, 2013). Qui ne répond pas aux critères du groupe dominant (masculin, blanc, hétérosexuel, bourgeois) est davantage sujet aux violences – verbales ou physiques – dans les lieux publics.

Les déplacements géographiques peuvent cependant récuser tout autant qu'ils peuvent entériner ces paramètres traditionnels; ils ne sont ainsi pas garants d'une agentivité pas plus que d'une émancipation des rôles de genre patriarcaux (Di Méo, 2013). L'étude des mobilités doit ainsi outrepasser le premier niveau d'analyse, qui consisterait en la simple observation des déplacements géographiques. S'il faut bien sûr s'attacher à l'observation du mouvement même, il importe aussi de se pencher sur les expériences inhérentes à la pratique spatiale ainsi qu'aux significations émanant des déplacements dans l'économie globale des romans. Dans le même esprit, attendu que tous ne jouissent pas des mêmes potentialités géographiques, lesquelles découlent entre autres des privilèges liés au genre, à la classe, à la race, à l'âge et à l'orientation sexuelle (Braidotti, 2011), il est également nécessaire de cerner le « potentiel de mobilité » (Cresswell et Priya Uteng, 2008) de chacun²⁴.

Il s'avère aussi nécessaire de déterminer si les personnages féminins sont mobiles ou plutôt nomades. Le nomadisme tient d'un fait culturel, d'une manière d'habiter l'espace, le plus souvent marginalisée (Ganser, 2009, 165), et qui consiste à emporter sa maison avec soi. Ainsi il ne suffit pas qu'un personnage se déplace beaucoup pour le qualifier de nomade, ce que fait pourtant parfois la critique littéraire²⁵, étirant le sens premier du terme jusqu'à le faire coïncider avec « mobile ». Alexandra Ganser, citant Caren Kaplan souligne d'ailleurs que : « [...] the critic cannot utilize "such charged figures [like the nomad] without accounting for them as sites of colonial discourses, as spaces constructed by specific power relations" » (Ganser, 2009, 176). Dans la présente recherche, je m'emploierai à éviter cet écueil sémantique et l'appropriation culturelle dont peuvent faire preuve, bien malgré eux, certains théoriciens.

²⁴ Cresswell et Priya Uteng ne concentrent pas leur analyse sur les textes littéraires. Leurs théories m'apparaissent toutefois s'appliquer également aux représentations.

²⁵ Je pense par exemple au texte « Le sujet féminin nomade : la mouvance spatiale dans *La vie en prose* de Yolande Villemaire et *Laura Laur* de Suzanne Jacob » de Jeanette den Toonder, auquel je reviendrai plus loin.

État de la question

Bien que la mobilité des personnages féminins ait fait l'objet de quelques études, aucune recherche n'a, à ce jour, usé des outils théoriques fournis par les géographes féministes pour examiner la mobilité des personnages féminins dans les romans québécois²⁶. Certaines autrices ont toutefois adopté une lecture féministe dans leur étude des déplacements au féminin; elles nourriront mon analyse. Alexandra Ganser, dans son ouvrage *Roads of Her Own. Gendered Space and Mobility in American Women's Road Narratives, 1970-2000*, s'intéresse aux romans de la route (*road novels*) américains écrits par des femmes et portraying des personnages de femmes mobiles. Ganser avance que l'agentivité spatiale de ces derniers se détecte à leur « extension of individual agency by way of mobility, but also to an intervention in dominant structures of socio-cultural spaces as, in Michel de Certeau's²⁷ terms, a tactic of resistance » (Ganser, 2009, 31). L'autrice souligne cependant que si la mobilité est fréquemment associée à l'accroissement de l'agentivité des personnages de femmes, elle n'est pas automatiquement gage de prise de pouvoir et d'émancipation²⁸. De même, l'immobilité n'annule pas nécessairement l'agentivité de qui la pratique. Ganser, s'appuyant sur l'article « Homeplace : A Site of Resistance » de bell hooks, rappelle que la maison fait figure de lieu de pouvoir dans certaines œuvres d'autrices afro-américaines : le domicile tient alors de refuge au racisme des sociétés

²⁶ Dans « L'écriture de l'espace au féminin : géographie féministe et textes littéraires québécois », Rosemary Chapman se base sur les théories de Gillian Rose pour étudier les romans de Louis Hémon, Anne Hébert, Gabrielle Roy, Régine Robin et France Théoret, mais ne focalise pas son propos sur la mobilité. Elle se penche sur les répartitions territoriales genrées, l'appropriation des espaces par les personnages féminins ainsi que leur rapport subjectif à l'espace.

²⁷ Michel de Certeau soutient que les déplacements quotidiens offrent une échappatoire à l'ordre normatif (Ganser, 2009, 75) en ce que chacun « s'approprie les lieux, les transforme et les actualise en y introduisant sa propre part de subjectivité » (Sarrasin, 2016). Pour de Certeau, ce n'est qu'une fois « pratiqué » qu'un lieu devient espace (de Certeau, 1990, 173) : ce sont donc les pratiques spatiales des usagers qui le constituent. Qui parcourt l'espace peut ainsi contester l'ordre qui compose les lieux (Sarrasin, 2016) et les réaménager par le biais de stratégies de résistance.

²⁸ Dans son article « Mobilité des féminins dans quelques récits dystopiques franco-québécois et anglo-canadiens: indice d'agentivité? », Nicole Côté en vient aux mêmes conclusions. Elle analyse des personnages féminins assurément mobiles géographiquement, mais pour qui l'« agentivité [...] semble résider dans un dévouement auprès de collectivités, qui restreint leur liberté individuelle » (Côté, 2013, 99-100).

(Ganser, 2009, 49). Est alors réitérée l'importance de prendre en compte les questions raciales dans l'étude des mobilités, et, par extension, toute variable identitaire pouvant influencer le rapport d'un personnage à l'espace.

Ganser distingue trois types de parcours au féminin sur la route²⁹, lesquels transgressent à différents degrés l'ordre spatial patriarcal : la quête narrative, le para-nomadisme et la mobilité picaresque. Le premier est motivé par un désir de liberté, de s'établir dans un ailleurs souvent fantasmé; le deuxième par une nécessité économique ou politique, qui pousse le sujet féminin à habiter la route et occasionne, de ce fait, le démantèlement des dichotomies entre le chez soi et l'ailleurs. Le troisième type récrit la mobilité sous le signe du plaisir et de la prise de pouvoir, défie jusqu'aux logiques de l'ordre spatial en privilégiant, par exemple, la multiplication des voix et l'ambiguïté narrative. Il tient du déplacement le plus transgressif puisqu'une trajectoire picaresque nie l'utilité même de la maison, d'une quelconque sphère privée, voire de la destination même : « the picara is always on the move, always already in transit without a clear aim [...] » (Ganser, 2009, 258).

Karin Schwerdtner, dans son ouvrage *La femme errante*, se concentre plutôt sur les manifestations féminines de l'errance dans la littérature française. Selon elle, il s'agit d'une notion complexe et plurisémantique. L'errance peut tenir d'une :

quête initiatique, [d']une dérive reliée à l'auto-transformation. Elle peut également décrire les errements du langage dans la fiction ou le mouvement de l'œil passant d'une chose à l'autre. Entre autres possibilités, la mobilité déviée ou imaginaire [...] est susceptible de se ranger sous la vaste catégorie de l'errance. Même l'évasion d'une norme psychique peut se concevoir comme une errance [...] (Schwerdtner, 2005, 20).

Il n'est donc pas surprenant que Schwerdtner conclue, au terme de son analyse, que « l'errance féminine acquiert toujours une différente dimension signifiante » (Schwerdtner, 2005, 155). Pour

²⁹ Il est possible de retrouver plus d'un type dans une œuvre narrative.

l'autrice, celle-ci se présente parfois comme une faute, accroissant la déchéance d'une femme ou d'une fille tombée en disgrâce; parfois comme la condition de libération du carcan dominant. L'errance des personnages féminins peut ainsi « évoquer la révolte, le mépris de la vie sociale organisée et le goût de l'autonomie [...] » (Schwerdtner, 2005, 158). Il ressort de sa recherche que la femme errante, qu'elle soit perçue positivement ou négativement par la société représentée, est toujours marginalisée. Ses représentations auraient pour point commun de « signifier une nature féminine mouvante, insaisissable » (Schwerdtner, 2005, 157).

Dans un autre texte, « La course à l'aventure au féminin dans *Le désert mauve* de Nicole Brossard », Schwerdtner ajoute que le motif de « la course à l'aventure » est associé aux seuls personnages masculins dans la tradition littéraire³⁰, les femmes itinérantes étant plutôt associées à la faute et au dévergondage (Schwerdtner, 2006, 87) ou alors reléguées à l'arrière-plan de la diégèse. Ce n'est d'ailleurs qu'après la Révolution tranquille que quelques autrices et auteurs mettent en scène, au Québec, des aventurières. Mais si la figure reste toujours peu exploitée dans les écrits actuels, Schwerdtner soutient que la « course à l'aventure » de la narratrice de *Le désert mauve* est mise en récit sous un jour positif, les escapades de la narratrice lui permettant de « prendre part à la création d'une "autre version" de la réalité » (Schwerdtner, 2006, 99). En l'occurrence, ses déplacements reconfigurent l'espace social, auparavant dirigé par une collectivité androcentrée, intolérante et violente. Pour Schwerdtner, le roman s'oppose donc aux modes de pensées rigides et appelle à « la transformation perpétuelle des gestes, des idées, des paroles » (Schwerdtner, 2006, 106).

Pour Jeannette den Toonder, l'instabilité identitaire et la mouvance des personnages féminins vont aussi de pair dans *La vie en prose* de Yolande Villemaire et dans *Laura Laur* de Suzanne Jacob :

³⁰ Dans *La femme errante*, elle soulève de même qu'il « n'existe aucune tradition d'errance féminine à part celle qui transforme l'errante en figure emblématique de la déchéance ou en corps réduit à ne plus être qu'un lieu pour l'attaque injurieuse » (Schwerdtner, 2006, 8).

« Dans *La vie en prose*, le “processus de transformation” [...] subvertit toute notion de sujet unitaire et stable : le concept même d’identité s’inscrit dans les lieux de la mouvance et de la métamorphose” (Oaterson, 1993, 92) » (den Toonder, 2002, 417). Quant à Laura Laur, elle quitte la structure familiale et rigide de son Abitibi natale pour investir un lieu ouvert, Montréal, qu’elle parcourt anonyme, son identité n’étant jamais tout à fait définie³¹ (den Toonder, 2002, 424). La représentation d’identités exceptionnellement fluctuantes semble ici surdéterminée, comme c’était d’ailleurs le cas dans les romans analysés par Schwerdtner. J’aimerais toutefois spécifier que Jeanette den Toonder associe les personnages des deux romans au nomadisme, d’une part parce qu’ils habitent rarement leur demeure chez Villemare et d’autre part, parce que Laura Laur n’en possède pour ainsi dire aucune. Si je souscris à l’existence de liens possibles entre la non-fixité des identités des personnages, leurs ancrages spatiaux multiples et leur positionnement radical à l’encontre de l’ordre normatif, il me semble nécessaire de différencier la mobilité des personnages du nomadisme; aucun des déplacements décrits ne s’apparente au mode de vie nomade traditionnel.

Finalement, dans son mémoire *40 ans sur la route : l’évolution de la représentation de la femme dans le roman de la route au Québec de 1964 à 2004*, Céline Legault brosse, en trois temps, un portrait des personnages féminins dans les romans de la route québécois. Selon elle, entre 1964 à 1984, les déplacements de ces derniers sont motivés par les besoins de leurs conjoints. Passagères et « bouées de sauvetage » (Legault, 2006, 28) de leur partenaire en crise, les femmes parcourant les routes ne poursuivent pas leurs propres quêtes. Seul un personnage du roman *Volskwagen blues* de Jacques Poulin, la Grande Sauterelle, fait preuve d’indépendance. Cette œuvre, publiée en 1984, paraît quelque vingt ans après les deux autres titres étudiés dans la première période (*Ethel et le terroriste* et *Pleure pas Germaine* de Claude Jasmin), respectivement édités en 1964 et en

³¹ Jeannette den Toonder cite un passage où Laura Laur dit parfois s’appeler Madeline, d’autres fois Jeanne.

1965. Mais si on peut supputer que *Volkswagen blues* préfigure l'émergence de personnages féminins plus émancipés dans les romans de la route entre 1985 et l'an 2000, il n'en est rien au final. Legault soutient en effet que les représentations féminines jouent « deux “rôles”, celui de femme au foyer et celui de la femme objet » (Legault, 2006, 54) dans les publications de cette période. Dans son étude de la dernière découpe temporelle (2001 à 2004), Legault fait un bilan mitigé mais encourageant des statuts attribués aux personnages féminins. Alors que dans *Table rase* (Louis Lefebvre, 2004) le personnage féminin sert toujours une fonction strictement sexuelle, dans *Chercher le vent* (Guillaume Vigneault, 2001) se trouvent des personnages plus autonomes, ne subordonnant pas leurs désirs à ceux des hommes. En 2003 est aussi publiée la première œuvre, *Passer sa route* (Marc Rochette, 2003), dans laquelle un personnage féminin décide pour la première fois, de lui-même, de prendre le volant. Je m'emploierai à examiner si cette prise de pouvoir des personnages féminins au tournant du vingt et unième siècle s'étend aux œuvres québécoises de mon corpus, qui ne se rapportent pas au genre du roman de la route.

Objectifs et hypothèses de recherche

M'inscrivant dans la lignée des recherches évoquées plus haut, je m'adonnerai à mon tour à une analyse des représentations de la mobilité géographique des personnages féminins dans les œuvres romanesques, et ce, dans une perspective constructionniste et féministe. Poser un regard féministe sur les œuvres de mon corpus me permettra notamment de mieux dégager les problématiques inhérentes à la mobilité au féminin, lesquelles se rattachent fréquemment au découpage symbolique de l'espace en secteurs genrés. Ma recherche poursuivra deux principaux objectifs. Le premier est de déterminer si les personnages féminins font preuve d'agentivité à l'occasion de leurs déplacements. Le second, corollaire au premier, est de brosser un portrait des relations de pouvoirs en jeu dans les sociétés représentées. En effet, étant donné que l'agentivité –

dont la mobilité est un des signes – se décèle aux actions posées par un individu ou un personnage contre les pouvoirs restreignant ses volontés, il me sera impératif de définir à quels pouvoirs font face les personnages féminins.

Partant d'un double postulat, d'abord que choisir de quitter la sphère privée tient d'une première transgression de l'ordre spatial patriarcal³², ensuite, que les identités se construisent en relation avec leur environnement, je pose l'hypothèse que les représentations de la mobilité des personnages féminins recèlent de visées émancipatrices en regard de l'ordre patriarcal et se doublent d'une multiplication des possibles identitaires³³. Cependant, et m'appuyant ici sur les textes de Massey, Schmidt di Friedberg et Kirby évoqués plus haut, j'avance aussi que ces trajectoires émancipatrices peuvent être contrecarrées par des personnages arborant une masculinité violente et dominatrice ainsi que par l'occupation d'espaces où prévalent les rôles de genre traditionnels. Attendu que les variables de classe, de race et d'orientation sexuelle influencent également les capacités déambulatoires des individus, je postule en outre que chacune de ces composantes identitaires intersectionnelles peut également faire entrave à la mobilité.

Méthodologie

Étant donné que selon les géographes féministes, l'espace est construit par les faits sociaux tout autant que ces derniers sont façonnés par l'espace, et qu'ainsi l'identité de l'un impacte nécessairement l'identité de l'autre, je propose d'analyser les relations mutuelles qu'entretiennent les personnages féminins et leur environnement. Il ne sera donc pas question d'étudier d'abord

³² Cette proposition est bien sûr à saisir dans sa dimension symbolique, représentative, puisque de nos jours, même si la menace du danger plane toujours, les femmes ne sont plus littéralement confinées à l'espace domestique et sont plus présentes à l'extérieur. Je crois tout de même que la représentation de personnages féminins dans l'espace public, qui plus est mobiles, participe à la signification d'une certaine émancipation, parcourir la sphère publique au féminin nécessitant le plus souvent de résister aux pouvoirs patriarcaux s'y trouvant.

³³ Dans son article « Mobilité des féminins dans quelques récits dystopiques franco-qubécois et anglo-canadiens: indice d'agentivité? », Nicole Côté pose une hypothèse très semblable, avançant que le « parcours remarquablement élargi de l'espace par des personnages féminins, que l'auteur du récit soit masculin ou féminin, semble représenter un changement de paradigme » (Côté, 2013, 81).

l'espace, puis les personnages, mais bien d'observer leurs manifestations de façon concomitante, et ce, dans chacune des œuvres. Cette méthode me permettra de mieux cerner quelles sont les interinfluences des lieux et des personnages tout au long du récit.

Qui plus est, dans la mesure où les interrelations socio-spatiales se rapportent à un éventail de forces sociales, j'adopterai une perspective intersectionnelle dans mon étude des mobilités. Il s'agira de cerner la multiplicité des pouvoirs à l'œuvre dans les espaces sociaux de même que l'imbrication des mécanismes d'oppression sociale. Je pourrai ensuite statuer sur l'agentivité des personnages. Ceux-ci parviennent-ils à s'opposer à une multitude de forces sociales à la fois? Résistent-ils plutôt à une seule d'entre elles, faisant ainsi preuve d'une agentivité partielle?

Sur le plan plus spécifique de l'analyse des mobilités géographiques, je me baserai sur les théories de Cresswell et Priya Uteng, qui privilégient l'examen de celles-ci à plusieurs niveaux. Seront ainsi examinés, dans la mesure du possible³⁴, l'expérience vécue par le personnage au cours de ses déplacements, son « potentiel de mobilité » de même que la signification de sa circulation spatiale dans l'économie du récit. Il faut bien voir toutefois que mon étude ne se bornera pas à l'examen des seuls déplacements des personnages, qu'elle tiendra également compte des scènes où ces derniers sont statiques, lesquelles peuvent aussi se révéler significatives dans la diégèse.

Mon mémoire se divisera en quatre chapitres qui porteront respectivement sur chacun des romans à l'étude. Chaque chapitre répondra aux nombreux questionnements que soulève l'étude des représentations de l'agentivité spatiale des femmes. Quels lieux sont figurés et que symbolisent-ils? Quels traits sémantiques et quelles figures textuelles récurrentes sont utilisés pour définir l'espace? Comment les personnages féminins pratiquent-ils l'espace? Quelles motivations sous-tendent leurs déplacements? Leur profil sémantique se calque-t-il sur les prescriptions du système

³⁴ Je serai parfois limitée par le texte même, qui peut parfois donner peu de matière à analyse sur certaines des composantes.

de sexe/genre? Conserveraient-ils le rang d'objet sexuel malgré leur circulation spatiale? Quels sont leurs rapports subjectifs aux espaces? Ces derniers les affectent-ils, et si oui, de quelle façon? Comment cela s'inscrit formellement dans les récits?

Corpus

Après avoir répertorié plusieurs romans mettant en scène des personnages féminins jouissant d'une mobilité certaine³⁵, mon choix s'est arrêté sur quatre titres québécois publiés entre 2001 et 2015 : *Rouge, mère et fils* (2001), *Soudain le Minotaure* (2002), *Pute de rue* (2003) et *Six degrés de liberté* (2015). Deux principaux critères ont orienté ma sélection : la mise en avant, dans le récit, de personnages féminins extrêmement mobiles ainsi que la présence de personnages féminins se trouvant marginalisés à plus d'un titre, que ce soit sur le plan de la race, de l'âge, de la classe ou de l'orientation sexuelle. Il s'agissait d'un côté de sélectionner des œuvres dépeignant de nombreux lieux différents, qui fourniraient assez de matière spatiale à l'analyse; de l'autre, de rassembler les conditions nécessaires à une analyse intersectionnelle des représentations, apte à rendre compte de la complexité des réseaux sociaux et spatiaux.

Le choix de la période retenue se justifie quant à elle par l'entrée dans une époque de « space-time compression » (Harvey, dans McDowell, 1996, 27) au tournant du vingt et unième siècle, laquelle est marquée par une facilitation des déplacements des individus tant au niveau local, national qu'international. Étant donné que les études sociologiques et géographiques portant sur la mobilité des femmes soulèvent la prégnance de schèmes patriarcaux limitant les déplacements³⁶ de ces dernières, et ce, même à notre époque d'hypermobilité, il s'avère pertinent de relever les traces de

³⁵ *Table rase* (Louis Lefebvre, 2004), *Nikolski* (Nicolas Dickner, 2005), *Fugueuses* (Suzanne Jacob, 2005), *Vers le sud* (Dany Laferrière, 2006), *Tarmac* (Nicolas Dickner, 2009), *Blues nègre dans une chambre rose* (2015).

³⁶ Je renvoie sur ce point aux études « Insécurité dans les espaces publics : comprendre les peurs féminines » (Condon, Lieber et Maillochon, 2005) ainsi que *Genre, violences et espaces publics : la vulnérabilité des femmes en question* (Lieber, 2008).

l'ordre spatial patriarcal et leurs effets sur la circulation des personnages dans les œuvres publiées depuis l'an 2000.

Afin de suivre la chronologie des publications composant mon corpus, je me consacrerai d'abord à *Rouge, mère et fils*, un roman de Suzanne Jacob publié en 2001. Celui-ci se distingue par la multiplicité de personnages féminins mobiles y évoluant. Mais si les personnages de Delphine, Catherine Beck, Armelle Ryan et Rose, parviennent à se mouvoir sur de vastes étendues, ils voient aussi leur mobilité contrainte par des volontés masculines infléchissant leur parcours : Delphine subit un viol au cours d'un de ses voyages et Armelle ainsi que Catherine Beck font les frais du Trickster, un voleur interceptant leur voiture. *Rouge, mère et fils* traite notamment d'une double violence spatiale; aux violences patriarcales se conjugue la violence coloniale. Le roman expose en effet l'oblitération du patrimoine autochtone sur le territoire canadien et ses effets délétères sur la vie de Delphine, un personnage issu des Premières Nations.

Soudain le Minotaure de Marie-Hélène Poitras, publié en 2002, comporte aussi de nombreux personnages féminins, certains québécois, d'autres originaires de l'Amérique latine. Le roman, se donnant comme un dyptique, relaie d'abord la parole de Mino, un Guatémaltèque ayant plusieurs viols à son actif, puis celle d'Ariane, une de ses victimes québécoises. L'insertion de ce roman à mon corpus apparaît pertinente en ce qu'il expose le point de vue d'un personnage masculin, puis celui d'un personnage féminin sur le statut sexuel des femmes et sur leur place dans la sphère publique. Les personnages féminins provenant de l'Amérique latine et ceux provenant du Québec se voyant de surcroît conférer un profil sémantique et des potentialités déambulatoires bien différents, l'analyse du récit permettra également de situer en quoi divergent les expériences de mobilité selon qu'elles sont vécues par des personnages racisés ou non.

Le troisième roman du corpus, *Pute de rue* de Roxane Nadeau (2003), est le récit autofictionnel d'une prostituée sans-abri œuvrant dans un quartier défavorisé de Montréal, Hochelaga-Maisonneuve. La narratrice habite ainsi la sphère publique, troublant l'ordre spatial traditionnel. Cette saisie d'un espace historiquement imparti au masculin n'est toutefois pas sans conséquence : nombre de ses déplacements se trouvent compliqués par les agissements des groupes sociaux dominants, c'est-à-dire des personnages détenant des domiciles et des hommes. Depuis la position particulière qu'elle occupe, Vicky, la narratrice, met la lumière sur les réseaux de pouvoirs de classe et de genre qui structurent l'espace public.

L'œuvre *Six degrés de liberté* de Nicolas Dickner, publiée en 2015, fera l'objet du dernier chapitre. Elle raconte le périple de deux personnages féminins, une adolescente et une quadragénaire. La première, prénommée Lisa, transforme un conteneur réfrigérant afin qu'il puisse passer sous le radar des autorités portuaires, puis l'habite le temps de compléter un tour du monde. La seconde, adoptant le pseudonyme de Jay, traque ce même conteneur; elle contrevient alors aux clauses de son contrat de probation qui lui interdisent de quitter Montréal sans autorisation. Dans les deux cas, il est donc question de personnages féminins circulant illégalement. À l'inverse des romans précédents, ceux-ci ne semblent cependant pas tant résister aux forces patriarcales que contrevenir aux balises posées par les gouvernements pour contrôler les déplacements de populations.

CHAPITRE I

Lever les voiles : parcours des féminins et mise au jour des pouvoirs patriarcaux et coloniaux dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob

Normalement, ça ne rate pas, on trouve toujours un viol ou un abus sous tous les supposés « titres ».

Suzanne Jacob, *Rouge mère et fils*

En 2001, Suzanne Jacob fait paraître *Rouge, mère et fils*, œuvre chorale où s'enchevêtrent les histoires de Delphine, de son fils Luc, de ses amants présents et passés, Simon, Lenny, Lorne et Félix de même que celles du Trickster, de Catherine, de Rose et d'Armelle³⁷. Chaque personnage y fait montre d'une grande mobilité géographique. Luc et Rose traversent Montréal et les Laurentides, le Trickster entreprend depuis Montréal un périple vers la côte Ouest du Canada et Félix, Armelle et Delphine se rendent aux États-Unis. Cette dernière voyage aussi loin qu'en Afrique au début du récit. Puisque les personnages féminins se meuvent sur une surface aussi étendue que celle des personnages masculins, on pourrait conclure à l'autonomie de leurs mouvements ou supputer que l'univers romanesque est dépourvu d'entraves patriarcales.

³⁷ Catherine est une ancienne amie de Delphine, Rose la conjointe de Luc et Armelle l'épouse de Félix. Si la quatrième de couverture ne signale pas la présence d'autres personnages féminins que Delphine, je considère tout de même que ces trois personnages tiennent un rôle significatif dans l'œuvre; j'en tiendrai donc compte dans mon analyse.

Sous la multiplicité des trajectoires des personnages sourdent toutefois deux histoires principales; elles structurent le roman, lui servent d'amorce et se résolvent à son terme. La première tourne autour d'un viol que subit Delphine à l'occasion d'un voyage en Abitibi, puis du meurtre qu'elle commet par la suite. La seconde s'attache à la quête identitaire de Luc et de Delphine, qui tentent de recouvrer l'héritage autochtone dont ils ont été spoliés. Or l'agression sexuelle dont cette dernière fait l'objet et les lacunes identitaires qu'elle partage avec son fils font poindre l'existence de dominations masculines et blanches dans le récit. Je vise à déterminer si celles-ci régissent bien l'univers représenté et en quoi elles impactent les rapports d'appropriation spatiale des personnages féminins et des personnages autochtones. Pour y parvenir, je m'attacherai d'abord à l'analyse des représentations des pouvoirs masculins, puis à celle des éléments relevant des pouvoirs coloniaux.

Nous l'avons vu, l'espace se constitue sous l'effet de pouvoirs multiples (Massey, 1994); il se trouve donc marqué par le pouvoir colonial³⁸. De la même manière que le pouvoir patriarcal influence la manière qu'ont les femmes de parcourir et d'habiter les lieux (Ganser, 2009), « la façon dont le colonisateur planifie les routes, organise les villages ou construit les maisons modifie à terme la manière dont les colonisés pensent et agissent [...] » (Blais, 2009). L'espace devient de fait étranger aux populations indigènes (Blais, 2009), les lieux se voyant progressivement déchargés de leur culture³⁹. Ainsi, pour subvertir l'ordre spatial, les peuples colonisés doivent en négocier l'aménagement, et ce, en dépit de l'autorité dominante (Blais, 2009).

³⁸ Mentionnons que la littérature impérialiste relaie un discours d'appropriation du territoire à la faveur d'une masculinité blanche. Elle confère à l'acte colonisateur une aura mâle et aux terres conquises des traits symboliques féminins autant qu'indigènes (non-blancs, autres) : « Imperialist literature often incorporated sexual imagery to create and sustain the heroic stature of male colonizers who conquered and *penetrated* dangerous, unknown continents, often characterized by the *fertility* of both indigenous vegetation and women » (Blunt, Rose, 1994, 10, je souligne).

³⁹ Les colonisateurs renomment aussi le territoire de manière à se le rendre intelligible, une pratique de « dépossession par la saisie de l'espace » (Blais, 2009) et des discours le caractérisant.

Manifestations de la domination masculine

Pour Delphine, le récit ne constitue qu'un long voyage : elle part du Manoir Montmorency pour se rendre à Québec, puis poursuit sa route vers Montréal, qu'elle quitte aussitôt en coup de vent; de là, elle se rend en Afrique, qu'elle délaisse pour Miami et se dirige plus tard vers Ottawa et les Laurentides⁴⁰. Loin d'être confiné à la sphère intime, le personnage circule avec aisance et va jusqu'à traverser tout un océan sans problème : « Lorne venait de lui confier la mission d'aller en Afrique chercher un moribond, Lenny, pour le ramener mourir chez ses parents en Floride [...]. Bien. C'était *facile* et elle était déjà dans un avion au-dessus de l'Atlantique » (Jacob, [2001] 2005, 25, je souligne)⁴¹.

La grande mobilité de Delphine se répercute dans la description que certains personnages font de son appartement : il est qualifié de « wagon » (RMF, 38) par Rose et Luc souligne que sa mère s'y installe « en transit » (RMF, 38). Aussi, bien qu'elle y réside depuis cinq ans, sa sédentarité s'avère illusoire :

J'y suis, j'y reste, s'obstine Delle⁴² chaque année lorsqu'il est question de suivre le raz de marée des déménagements, je ne quitterai pas les féviers d'Amérique de la rue Adam, ni les tilleuls du terre-plein, ni le pavillon de fanfare du parc Morgan, ni les étourneaux sansonnets, ni l'épicerie Bécotte, ni le Marché des Valeurs... (RMF, 38)

Ici, nulle mention n'est accordée à l'intérieur du logis : le personnage ne semble l'habiter que pour mieux en sortir, pour se rendre au parc et observer les oiseaux. Par ailleurs, la seule scène où Delphine est représentée à l'intérieur de son appartement la montre en train d'afficher, dans un couloir, une carte hydrographique du Québec, une représentation de la cordillère des Andes, une image du ciel atlantique, puis une autre de l'océan Indien. Ces affiches tiennent lieu de quatre

⁴⁰ Delphine est une femme lettrée qui multiplie les contrats d'enseignement et n'a donc pas de travail fixe; ce statut d'emploi lui permet de jouir d'une plus grande liberté sur le plan de la mobilité.

⁴¹ Les références seront désormais indiquées par le sigle RMF suivi de la page dont est issue la citation.

⁴² Il s'agit du surnom de Delphine.

« fausses fenêtres » (RMF, 39); en l'occurrence, elles ouvrent l'espace clos sur le dehors et le monde.

Ces images illustrent plus qu'un élan vers l'extérieur. Lorsque son ami Lorne revient de son expédition au Groenland, Delphine appose la photo du ciel atlantique sur le mur de son couloir. Par la suite, son conjoint de l'époque, Simon, entreprend aussi d'en couvrir un pan : « C'est Simon, jaloux, qui a punaisé l'océan Indien juste à côté de l'Atlantique » (RMF, 42), lequel rend compte de son passage dans la Marine française. Le « wagon » se trouve dès lors l'objet d'une rivalité masculine, Simon exigeant de surcroît de Delphine qu'elle se départisse des photos des hommes de son entourage, ce que se remémore cette dernière à l'occasion d'un trajet en voiture. Adoptant alors la perspective de son ancien conjoint, Delphine se plaît à imaginer son raisonnement au moment⁴³ où elle a cédé à ses requêtes :

Delphine a commencé par accorder toute sa place à ma jalousie, jusqu'à consentir à déchirer la dernière photo de Lorne, et une autre de Lenny, qui lui était plus chère encore. [...] Je ressens un plaisir incompréhensible à la regarder déchirer cette photo de Lenny, un plaisir presque sadique parce que je sens Delphine désespérée de se séparer de cette image (RMF, 14).

Lorsqu'elle détruit les clichés, Delphine se défait symboliquement des souvenirs dont ils ont la garde, efface de son logement la présence de ceux qu'ils représentent. La jalousie de Simon prend désormais leur place et la mémoire de ce dernier, matérialisée par l'image de l'océan Indien, s'installe dans l'appartement. Que Delphine concède « toute la place » à la jalousie, « un aspect de la domination de l'humain sur son semblable » (Armand, dans Boisvert, 2015, 3), met au jour l'emprise qu'exerce Simon sur les lieux intimes, qu'il aménage selon son désir et contre celui de sa partenaire, « désespérée » en déchiquetant les photographies.

⁴³ ⁴³ Il se révèle difficile de replacer les événements racontés dans un ordre chronologique précis, la narration ne donnant pas beaucoup d'indications temporelles.

L'ingérence de Simon se voit toutefois partiellement limitée par Delphine : celle-ci préserve une image de Lenny sur sa table de chevet. Un lieu, le plus intime de la maison, demeure donc intouché par l'amant. Mais si la chambre se trouve le siège d'une résistance à l'égard des revendications de ce dernier, Delphine ne le confronte jamais vraiment. Elle transgresse plutôt ses règles en cachette et laisse, à certains moments, les désirs de son conjoint primer sur les siens. Il lui semble impossible de faire tout à fait sien l'espace de son appartement. Son logement ne paraît cependant pas importer beaucoup à Delphine; il s'apparente davantage à un lieu d'escale qu'à un lieu d'habitation. Aussi le personnage semble-t-il plus attaché à sa liberté hors les murs qu'à l'intérieur. Et si son conjoint s'approprie parfois les lieux intimes, il n'a aucune prise sur ses déplacements.

Transits ingouvernables

Aux prises avec une angoisse terrible, Delphine choisit d'écourter un séjour chez Simon. Malgré les pressions de son hôte, qui aurait souhaité qu'elle reste avec lui – « “Tu avais promis de passer tout le week-end, qu'on irait voir les oies”, avait plaidé Simon » (RMF, 11) –, Delphine ne change pas ses plans. Plusieurs années auparavant, Félix avait aussi tenté de retenir Delphine à ses côtés : « Chasse et pêche! dit Félix [à Luc], je vais te le dire pourquoi je t'ai gardé avec moi. En fait, je t'ai gardé en otage. J'aurais mis ma main au feu que Delphine ne pourrait jamais se passer de toi [...] » (RMF, 131). Mais contrairement aux attentes de son mari, cette dernière quitte le foyer familial et Félix se voit contraint de s'occuper de Luc « comme une mère » (RMF, 250), de sorte qu'il lui prépare ses repas, l'habille, s'assure que sa chambre soit propre. Les tâches domestiques relevant traditionnellement du féminin, spécifiquement associées au maternel dans le récit, lui sont dès lors imparties. Delphine, qui n'est « pas, n'a pas été et ne sera jamais une mère ordinaire [...] » (RMF, 222) agit à l'antipode du modèle traditionnel de mère et

d'épouse, dont les fonctions assurent le maintien des femmes à la sphère intime (Guillaumin, 1992). Aucun de ses partenaires ne parvient à la fixer contre son gré.

Sa mobilité n'est pas davantage limitée par le code de la route : « Bon, voilà qu'elle roulait à cent soixante » (RMF, 10). Lorsqu'interceptée par un patrouilleur, Delphine entreprend de le berner, d'une « voix lente qui la mettait à l'abri de tout soupçon de tentative d'entrave au travail d'un policier » (RMF, 21) : « J'ai peur, confessa Delphine après avoir rapidement évalué qu'il était plus rentable pour elle de passer directement à un aveu choisi. [...] Des Hell's Angels, [...] ceux qui font la loi » (RMF, 20-21). Son interaction avec l'agent tient d'une performance, et plus spécifiquement d'une performance de genre. De sa voix, de sa posture – elle triture nerveusement la ganse de son sac, baisse la tête – transparaît la contrition, l'innocence. Delphine se fait lente, apeurée et faible; elle adopte de fait un rôle féminin traditionnel.

Ce faisant, elle répond aux attentes présumées du patrouilleur mais ne lui obéit pas pour autant. En effet, cette mise en scène est pour Delphine un « plaisir » et elle veut « gagner » contre le policier – un représentant de l'état – cherchant à contrôler sa mobilité, ce qu'elle réussit d'ailleurs au terme de leur conversation tandis que l'homme la laisse partir sans lui coller de contravention. Pour Michel Biron, « [l]a route, chez Suzanne Jacob, appartient à la femme » (Biron, 2001, 136). J'avance plutôt qu'elle la fait sienne, la route ne lui appartenant pas d'emblée. Car le policier a tout le loisir d'arrêter Delphine, et ce n'est qu'en se jouant de son autorité qu'elle parvient à y circuler à sa guise, à se soustraire aux balises qu'on lui impose. D'autant que d'autres obstacles ponctuent les déplacements des femmes; ils proviennent le plus souvent de personnages masculins menaçant leur intégrité physique.

Je l'ai évoqué plus haut, Delphine, au cours d'un voyage en Abitibi, se fait agresser sexuellement par un homme sans nom, jamais représenté. Si cette agression n'est pas décrite en détail, celle

que Delphine perpètre par la suite fait l'objet d'une longue description par Catherine, qui accompagnait Delphine dans son périple. Après qu'elle ait été violée, cette dernière reprend la route mais se la voit bientôt bloquée par trois Hell's Angels. Présument de leurs intentions⁴⁴ et craignant une autre attaque, Delphine fonce en voiture sur un des motards. Sans que ne soit précisé ce à quoi elle espère échapper en le tuant, que l'altercation survienne immédiatement après le viol laisse croire qu'elle souhaitait éviter d'autres sévices physiques et sexuels.

Certes d'une extrême violence, son geste découlerait donc de la peur d'être une femme seule dans l'espace public – i.e. non accompagnée par un homme⁴⁵ –, où le pouvoir s'exerce le plus souvent au masculin. Sur la route, les Hell's Angels, comme le policier, s'arrogent le droit d'immobiliser Delphine. Eux aussi y « font la loi » (RMF, 21), bien qu'ils soient criminels. Et si Delphine finit par elle-même commettre un crime, on peut aussi la percevoir comme la victime d'une domination à laquelle elle résiste à sa mesure. Ainsi vu, la récurrence de scènes où des personnages masculins barrent la route à des personnages féminins signale que l'espace est mis sous contrôle masculin.

Catherine et sa conjointe Nancy font ainsi face au Trickster, un « cruel » et jeune bandit, ancien complice des Hell's Angels. Ce dernier subtilise l'argent des voyageurs qu'il rencontre, mais s'en prend le plus souvent aux voyageuses : « Moi, je surveille ça tranquillement [les touristes]. Les femmes surtout, elles sont portées à laisser leur sac dans la voiture. [...] Je suis tout près, tout près d'elles, pas loin, j'ai des jumelles pour les regarder faire » (RMF, 170)⁴⁶. Le Trickster,

⁴⁴ Catherine, relatant l'altercation de Delphine avec les Hell's, énonce : « Delphine a présumé de leurs intentions, mais quelles étaient leurs intentions ? » (RMF, 154)

⁴⁵ Catherine et Luc sont également dans la voiture au moment du meurtre. Dans le roman, les personnages féminins sont toutefois perçus comme étant seuls et sans protection s'ils n'ont pas d'escorte masculine, particulièrement par le Trickster. Ce dernier décide de voler Catherine et Nancy parce qu'elles sont « deux femmes seules » (RMF, 175).

⁴⁶ Le Trickster est une figure issue des légendes des Premières Nations. Lorsqu'il étend son pouvoir sur les routes et sur les touristes, c'est donc à titre de membre (voire à titre de symbole) de la culture autochtone. On peut corollairement percevoir ses actions comme autant d'actes agentifs de réappropriation du territoire colonisé. C'est ce que pointe peut-être l'ironie voulant qu'un personnage autochtone vole sur des terres volées à ses ancêtres.

également prénommé Jean Saint-Onge, ne se limite pas à voler à l'intérieur des automobiles dans les stationnements, il bloque aussi la voie des véhicules en mouvement et cible la voiture de Catherine et Nancy car « l'occasion était belle » (RMF, 175) : il s'y trouvait « deux femmes seules [...] » (RMF, 175)⁴⁷. Ici, sa préférence ne va pas aux femmes parce qu'elles laissent leur bourse sans surveillance, il les perçoit comme des proies faciles. Mais Catherine, qui avait déjà vécu une situation similaire quelque vingt ans plus tôt, imite la manœuvre apprise de Delphine⁴⁸, échappe au piège tendu par Saint-Onge et note le numéro de plaque de son assaillant. Ce dernier voit dès lors sa sécurité compromise « par la faute des femmes qui sont des êtres imprévisibles à tout coup »⁴⁹ (RMF, 175) et se voit contraint de quitter son territoire usuel pour « se faire oublier à Montréal » (RMF, 175). C'est maintenant au Trickster d'éprouver le danger des routes, celles-là mêmes où il faisait sa loi, les positions initiales se trouvant inversées.

Cela n'empêche pas Catherine d'éprouver une grande frayeur au moment de son altercation avec le Trickster. Avec Nancy, elle attend « d'être bien verrouillée à l'intérieur de leur maison pour se remettre à respirer [...] » (RMF, 151). La sphère intime, même exempte de protection masculine, fait alors figure de refuge au dehors anxiogène, un refuge que les personnages féminins n'hésiteront toutefois pas à quitter pour emprunter la même route de Pointe-aux-Chêne, après l'enterrement de la mère d'Armelle. À l'instar de Delphine, Catherine et Nancy posent leur mobilité au-dessus des périls pouvant survenir à l'occasion de leurs déplacements. De même, malgré le viol qu'elle a subi, Delphine reste très mobile géographiquement.

⁴⁷ Le Trickster tente aussi de subtiliser l'argent de Luc, il ne prend donc pas que des femmes pour proies. Il demeure néanmoins une propension du personnage à abuser d'elles. Finalement, plutôt que de voler Luc, il lui propose de lui présenter des femmes capables de l'entretenir : « Il y en a partout des petites veuves, une vraie mine d'or » (RMF, 167).

⁴⁸ Nancy mentionne que Catherine semblait avoir « appris » (RMF, 151) comment agir dans une telle situation, qu'elle paraissait « préparée » (RMF, 151).

⁴⁹ L'imprévisibilité des femmes étant liée au fait de résister à l'attaque, il apparaît que le Trickster se serait attendu d'elles qu'elles se soumettent à ses assauts.

Toujours sur la même route, le Trickster agresse aussi Armelle. En dépit des menaces de mort qu'il profère – « [...] trop tard pour toi, c'est mon copain qui arrive. Il va te faire creuser ta tombe » (RMF, 141) –, et bien qu'il retienne son bras lorsqu'elle tente de reprendre le volant, Armelle ne se démonte pas. Saint-Onge la décrit plutôt comme étant « un couteau, une lame, à l'aise, pas peureuse » (RMF, 172), autant de qualificatifs qui l'éloignent du rôle de victime auquel elle se voit assignée par son assaillant. Plus encore, les référents aux armes la situent du côté de l'attaque.

Elle prend d'ailleurs la situation en charge. Le Trickster explique à Luc qu'Armelle a accepté de lui remettre l'argent qu'il demandait, mais seulement s'il se pliait à ses exigences :

Elle m'entraîne avec elle derrière les thuyas dans le petit cimetière, [...] me dit que son mari ne veut pas lui faire d'enfant, que c'est moi qui vais lui faire un enfant en échange de deux cents dollars. [...] je lui ai dit : "Stop! as-tu pensé que tu vas me faire père?" Ça pressait son affaire, elle avait pas envie de discuter [...]. Elle en a voulu trois. Je lui en ai donné trois⁵⁰ (RMF, 172-173).

Armelle pose des balises à leur transaction, dédaigne les hésitations de son partenaire et lui impose son désir. Alors qu'elle devait se soumettre aux demandes du Trickster, ce dernier se voit plutôt assujéti aux siennes. Et si Armelle réalise que le « cimetière avait inspiré au jeune homme sa feinte ridicule » (RMF, 141), laquelle visait à la dépouiller de ses biens, elle choisit ce même cimetière pour y faire l'amour, en subvertit l'usage initial aussi bien que l'usage prévu (Eibl, 2004) : elle transforme les menaces de mort en une naissance prochaine.

Ce renversement va de pair avec une métamorphose du personnage, qui aux dires de ses proches aurait « beaucoup changé » (RMF, 141) après cet épisode. Si ceux-ci ne s'entendent pas sur la cause de cette transformation – certains assurent qu'elle découle du fait qu'Armelle ait accepté les quinze ans qui la séparent de Félix, d'autres du fait qu'elle a cessé de considérer son mari

⁵⁰ Saint-Onge fait référence au nombre de fois qu'il fait l'amour avec Armelle.

comme son père ou encore qu'elle a réussi à se dégager « de son emprise » (RMF, 147) –, tous signalent sa nouvelle autonomie. Chose certaine, son désir d'être mère supprime celui d'obéir à son époux : « Armelle [a décidé] de prendre le volant de la vie de Félix [...] » (RMF, 142)⁵¹ tout autant que de la sienne. Elle résiste aux pouvoirs la contraignant, pouvoirs attachés au Trickster et à Félix, qui tendent le plus souvent à faire prévaloir leurs aspirations sur celles des personnages féminins qu'ils côtoient⁵².

Vers la marge, une perte de pouvoir

À l'opposé, Rose semble perdre le contrôle sur sa vie (comme sur celle de Luc, ainsi qu'on le verra) et accorde de plus en plus d'importance à l'opinion de son conjoint au profit de la sienne. Au départ, les deux amants ne cultivent pas le même rapport au monde : « À la suite de leur première expédition à deux dans une Grande Surface, ils avaient failli s'entre-tuer pour un défroisseur-repasseur à vapeur [...] qui avait paru à Rose incontournable » (RMF, 48). Rose se rallie aux « fondements de la normalité du capitalisme et de la consommation » (Eibl, 2004, 103) que Luc critique dans sa thèse de doctorat. Ainsi, « [...] son geste de tendre les cabas à Luc en souriant faisait partie d'un geste collectif impérieux, vague forte et soutenue qui entraînait avec elle tous ceux qui se trouvaient sur son passage » (RMF, 63). Ce geste ressort de la prescription sociale, signalée par l'impératif au mouvement, et renforcée par le référent à la collectivité à laquelle Rose contribue grandement : « [...] elle entreprit le rituel du samedi. Donc samedi : [...] on masque, on hydrate, on épile, on lime, on tonifie et on part pour le marché Jean Talon » (RMF, 62). En témoigne le passage au « on » observé dans le fragment, qui donne à voir l'adhésion de Rose aux nombreux modes d'agir dominants de la masse anonyme.

⁵¹ Notons qu'on associe ici la prise de pouvoir du personnage féminin à la mobilité géographique.

⁵² J'ai déjà signalé que le Trickster use de violence pour obtenir ce qu'il désire. Félix impose aussi sa volonté à qui l'entoure : « Delphine devait bien savoir que dans la famille Laurier personne n'avait jamais osé refuser quoi que ce soit à Félix. Félix leur faisait donc peur à ce point? avait demandé Delphine. [...] [Lisa] avait trouvé que Delphine voyait juste » (RMF, 144).

Comme Rose orchestre les trajets urbains de Luc⁵³, on pourrait lui imputer la plus grande part de pouvoir dans leur relation. Il importe néanmoins de nous pencher sur la source de son autorité : « Plus elle s'accordait aux mouvements de la foule, plus Rose devenait forte et puissante, tirant Luc dans son sillage fort et puissant » (RMF, 163). C'est bien la force du nombre qui lui confère sa souveraineté et elle ne la détient qu'une fois fondue aux foules, lieu réel du pouvoir.

À l'inverse, lorsque Rose agit contre « l'ordre », elle perd de son autorité. Ne sachant comment s'habiller de manière appropriée à l'enterrement de la mère d'Armelle, elle appelle son amie Emma, qui propose de lui prêter un trois-pièces sobre. Cette dernière l'enjoint du même coup de quitter Luc, dont elle juge les comportements étranges : il a annoncé vouloir faire la manche aux funérailles. Mais bien qu'apeurée par son conjoint⁵⁴, Rose préfère se conformer à ses désirs : « [...] elle pense “foutaises”, il fera ce qu'il voudra, il m'habillera lui-même et s'il le veut, je coudrai des pastilles jaune rouge vert sur mon pantalon de soie noire, je mettrai mon chemisier de résille avec le soutien-gorge bleu de Parme, [...] je serai celle dont il rêve » (RMF, 179-180). Sans s'émanciper tout à fait des normes – elle incite Luc à ne mendier qu'une fois au cimetière plutôt qu'à l'église –, qu'elle assiste à l'enterrement vêtue d'un chemisier en résille et d'un pantalon de soie noire à pastilles, assorti à celui de Luc, met au jour sa récente adhésion aux volontés de l'amant, qui n'agit « comme personne » (RMF, 179).

À partir de ce moment, elle fait montre de plus de singularité, son corps étant auparavant modelé au gré des normes : hydraté, limé, épilé comme il se doit. Notons que Rose énonce d'elle-même, après le service funèbre, qu'elle n'aspire plus à se conformer au groupe dominant : « [...] personne ne me comprend, c'est bon » (RMF, 185). Son impulsion vers la marge semble en

⁵³ Rose impose à Luc de se rendre avec elle chez Tasso chaque vendredi, un restaurant où l'on sert du poisson.

⁵⁴ « [...] je ne le reconnais pas, il s'assoit, il me regarde, il se met à rire et j'ai peur, j'ai peur de lui, de son regard qui tourne au noir [...] » (RMF, 179).

contrepartie entièrement fondée sur les désirs de son partenaire; aussi sera-t-elle « celle dont il rêve » (RMF, 180). Elle troque les injonctions sociales pour une nouvelle obéissance à Luc, à qui elle paraît désormais concéder le pouvoir de disposer de son corps :

Luc demande à Rose si elle croit pouvoir aider Yves à faire le deuil. « Oui », dit Rose. [...] Rose ouvre les mains mouillées de larmes et se met à embrasser doucement le visage d'Yves, elle lui masse les tempes et lui caresse les cheveux. « Aimerais-tu faire l'amour avec Rose? demande Luc à Yves. Est-ce que ça te ferait du bien? [...] » (RMF, 184).

Si Luc s'enquiert d'abord du consentement de Rose, et que cette dernière décide des gestes qu'elle pose, il s'attribue ensuite le droit d'offrir le corps de Rose au frère d'Armelle. Il met sa conjointe à sa disposition, ce à quoi la première intéressée ne s'oppose pas. Malgré qu'elle soit psychologue et détentrice d'un « diplôme en deuil » (RMF, 41), elle acquiesce au fait de voir son corps sollicité plutôt que son savoir dans une situation ayant trait à son champ d'expertise.

Yves ne souhaite cependant que téter les seins de Rose, à travers son soutien-gorge. Il se pense « faible » d'en faire la requête, mais la position de force ne revient pas à Rose pour autant : elle est attribuée à Luc, qui nous l'avons vu initie les rapprochements entre sa conjointe et son ami. Lorsqu'Yves redemande à Rose d'accéder à sa poitrine, ils s'installent dans un escalier, sous un écriteau marqué « FLÂNAGE INTERDIT » (en majuscules dans le texte, RMF, 185). Sont alors transgressées les règles de l'immeuble, mais contrairement à Delphine, Catherine et Armelle, Rose n'apparaît pas résister à quelque pouvoir patriarcal au moment de sa transgression spatiale. Elle obtient plutôt des bagues de la part d'Yves, dont elle entend partager les gains de la vente avec Luc afin qu'ils s'achètent un appartement où « Luc aurait son bureau [...] et [où] il y aurait une chambre d'amis qui deviendraient un jour la chambre d'un enfant [...] » (RMF, 254). Dans ce logement, il se trouvera un bureau pour Luc, une chambre pour l'enfant, mais n'est mentionné aucun espace propre à Rose, bien qu'elle fournisse tous les fonds.

Manifestations des pouvoirs coloniaux

La norme, dans *Rouge, mère et fils*, n'est pas uniquement liée à la société de consommation, elle l'est également à la domination blanche, qui a masqué la culture autochtone du territoire et de l'histoire (Eibl, 2004; Biron, 2012). Luc et Rose, après avoir fêté les cinquante ans de Félix, se rendent à Rigaud, à la demande de Rose, pour visiter une cabane à sucre; ils prennent ainsi part à une tradition canadienne-française dont l'importance persiste toujours au Québec (Bernier, 2004, 328). Une fois rendue, « [...] Rose dev[ient] forte et puissante, tirant Luc dans son sillage fort et puissant. C'était pareil dans les foules des feux d'artifice gratuits ou des deuils historiques » (RMF, 163). Associée aux fêtes nationales, la cabane à sucre paraît le signe métonymique du patrimoine⁵⁵; elle figure le lieu d'expression d'une culture dominante, ce que surdéterminent les cinq occurrences des foules dans le passage⁵⁶.

Le groupe de référence souscrirait pourtant à une vision lacunaire de ce patrimoine. C'est à tout le moins ce que suggère sa description par l'instance narrative : il serait exempt « de passé, de futur » (RMF, 163) et susciterait « des peines inventées » (RMF, 163), lesquelles impliquent, en creux, que la culture tient d'abord d'une fiction⁵⁷. Sans fondements et sans avenir, celle-ci se déclinerait sous le signe du manque. Selon cette perspective, les feux relèveraient littéralement de l'artifice et la cabane à sucre camperait le décor d'une scène qui sonne faux : « Des haut-parleurs accrochés aux érables crachotaient dans la montagne des airs de violons et d'accordéon du patrimoine. Les érables ne coulaient plus, mais on faisait semblant pour ne pas décevoir les touristes » (RMF, 163). Signalons sur ce point que si l'invention du sirop est attribuée aux Canadiens-français, les Premières Nations recueillaient la sève des érables bien avant l'arrivée

⁵⁵ La feuille d'érable se trouve être un important symbole canadien. Elle se situe au centre du drapeau.

⁵⁶ « Ils se mêlèrent à la foule » (RMF, 162); « Plus elle s'accordait au mouvement de la foule [...] » (RMF, 163); « C'était pareil dans les foules de feux d'artifice [...] » (RMF, 163); « [...] se laisser vivre avec la foule [...] » (RMF, 163); « Luc se laisse déporter lentement hors de la foule [...] » (RMF, 164).

⁵⁷ Il s'agit d'une idée formulée par Suzanne Jacob dans son essai *La bulle d'encre*.

des Européens (Historica Canada, 2016). La cabane à sucre, telle qu'elle est perçue par le groupe dominant, tient d'un révisionnisme historique, la culture autochtone en étant effacée.

La critique littéraire a établi de nombreux parallèles entre *Rouge, mère et fils* et *La bulle d'encre*, un essai de Suzanne Jacob publié en 1997. Michel Biron soutient que le roman « se donne à lire comme la transposition romanesque du conflit des fictions exprimé dans l'essai [...] » (Biron, 2012, 89). Ce conflit oppose deux visions divergentes de l'identité nationale. La première, dominante, récuse l'apport des Premières Nations au patrimoine canadien; la seconde, marginale, reconnaît qu'il y a eu métissage avec elles. Pour Doris G. Eibl, Suzanne Jacob, en faisant du métissage la pierre angulaire de son récit, prend le parti de la seconde. Y sont pointés les écueils du patrimoine hégémonique.

L'inscription du récit identitaire prépondérant⁵⁸ est tout de même observable dans la spatialité romanesque. Si « chaque espace (social) comporte en lui son histoire –“ [...] ses inscriptions, [ses] écritures du temps” » (Lefebvre, dans Eibl, 2009, 146), les toponymes mentionnés dans l'œuvre en paraissent l'expression patente; ils nous informent de l'idéologie, de la culture et du pouvoir qui ont présidé à leur choix (Azarahu, Foote et Ryan, 2016). Dans *Rouge, mère et fils*, ils traduisent une histoire partielle, qui débute avec la colonisation et fait fi, dans une large part, de qui résidait sur le territoire avant l'arrivée des Européens.

Les personnages visitent Rigaud, le marché Jean-Talon, le pont Jacques-Cartier, le mont Royal, le parc de La Vérendrye et la rivière Nicolet⁵⁹, qui signalent le colonialisme français, tandis que le

⁵⁸ « [...] le récit dominant répète inlassablement que nous ne sommes pas métissés, mais dès que nous oublions cette litanie dominante pour nous regarder les uns les autres, ça nous saute aux yeux que nous le sommes » (Jacob, 1997, 45).

⁵⁹ Pierre de Rigaud de Vaudreuil de Cavagnial est nommé gouverneur de Trois-Rivières en 1733, puis gouverneur général de la Nouvelle-France en 1755. Talon est le premier intendant de la Nouvelle-France, Cartier en est l'un des premiers découvreurs et il nomme le mont Royal en 1535. La Vérendrye « est [quant à lui] passé à l'histoire comme l'un des principaux explorateurs du continent nord-américain à l'époque de la Nouvelle-France » (Encyclopédie du

restaurant Queen Elizabeth, les municipalités d'Hawkesbury, de Drummondville et de Grenville, la Colombie-Britannique et l'Alberta⁶⁰ rappellent l'impérialisme anglo-saxon. Est également évoquée la mainmise du catholicisme, à travers les rues Sainte-Claire, Sainte-Catherine et Pie-IX, le boulevard Saint-Joseph, l'hôpital Notre-Dame, le mont Saint-Hilaire et les villes Sainte-Angélique, Saint-Philippe d'Argenteuil et Saint-Placide. Delphine donne aussi un cours de français près des chutes Montmorency, nommées en l'honneur du premier évêque de Québec⁶¹.

Cette dernière et Luc habitent le quartier Hochelaga-Maisonneuve, un lieu au toponyme composite qui unit les noms d'un village autochtone découvert par Jacques Cartier et du premier gouverneur français de Montréal. Mais si d'autres évocations de la culture des Premières Nations sont inscrites dans l'espace du roman – il est question des chutes de la Petite Nation, de Toronto, d'Ottawa, de Québec et de l'Abitibi –, ces renvois demeurent écrasés sous la multiplicité des toponymes coloniaux. D'autant que les termes « Toronto » et « Ottawa » dérivent des langues autochtones (Ressources naturelles Canada, 2016); en eux-mêmes, ils trahissent l'empreinte du colonisateur⁶².

Lorsque Delphine, à l'opposé de sa famille, tente de « reconnaître ses morts [...] » (RMF, 27), de recouvrer son héritage avant la naissance de son fils, elle découvre qu'aucun parent n'en a gardé la mémoire, que le territoire en a été vidé :

patrimoine de l'Amérique française, 2016) et Nicolet, « [t]our à tour interprète, explorateur, fonctionnaire et colon, [...] est l'une des figures les plus prestigieuses de l'histoire de l'exploration de l'Amérique du Nord » (Musée Canadien de l'histoire, 2016).

⁶⁰ Hawkesbury rend hommage à Charles Jenkinson, le premier comte de Liverpool. Drummondville tire son nom de celui de Sir Gordon Drummond, gouverneur intérimaire du Bas-Canada. Grenville honore un premier ministre de la Grande-Bretagne de 1763 à 1765. Alberta était le nom de la quatrième fille de la reine anglaise Victoria.

⁶¹ La religion catholique a tenu un rôle important dans la colonisation du territoire. Deux scènes dans le roman réfèrent d'ailleurs aux églises blanches des missions (RMF, 114 et 240), construites afin d'évangéliser les Premières Nations.

⁶² Outre la reine Élisabeth, Sainte-Catherine, Sainte-Angélique et Sainte-Claire, toutes quatre associées à des institutions assimilées au pouvoir patriarcal, soit la monarchie et l'Église, on ne décèle pas d'autres noms de femmes parmi les toponymes du récit. À l'inscription de la domination blanche se superpose donc l'inscription d'une domination masculine sur le territoire.

Ceux de Saint-Lin avaient été les derniers, au début des années mille neuf cent, à avoir reposé quelques années sous une pierre gravée à leur nom, à l'ombre des mêmes pins gris. Ensuite les archives avaient brûlé; le village avait changé de nom; ils avaient fait abattre les pins, fait casser les pierres tombales, fait éventrer la terre, fait déménager les ossements en tas à l'extérieur du village, fait répartir les tas sous des noms de famille sans siècle, sans année, sans prénom [...] (RMF, 26).

Le cimetière a pour fonction de garder le souvenir de ceux qui nous ont précédés; il atteste de leur passage en un lieu, en un temps. En effaçant les noms des pierres tombales, en détruisant jusqu'au cimetière autochtone, on prélève du sol bien plus que les os : on supprime un peuple du territoire et de l'histoire. Il n'est pas question d'un seul individu ici, mais d'un village entier, village que l'on renomme qui plus est par la suite. Les morts, enterrés « en tas coiffé[s] d'un nom sans âge déjà grugé par un soleil nu, sans rêve, en plein milieu d'un champ. Un champ ras » (RMF, 26) où il n'y a « rien », occupent un lieu qui représente davantage le désert qu'un champ : nulle culture n'y pousse ou n'y perdure. Il s'agit d'un endroit à l'extérieur du temps – il n'a pas d'âge – et de l'espace social – il se trouve à l'extrémité du village, exclu de la civilisation qui s'y bâtit. Sont alors effacées toutes traces des ancêtres de Delphine. Luc énonce à cet effet : « Ma mère nous a déjà dit que la langue avait été enterrée vive dans la bouche des morts. C'est la raison pour laquelle elle ne connaît pas le nom de sa propre tribu » (RMF, 281).

Incapable de renouer avec ses origines, Delphine tombe gravement malade : « C'était une fièvre sans température, [...] Delphine assistait aux sursauts d'agonie des gens qui mouraient tout près d'elle [...] dans des couvertures infectées de choléra. Ils gémissaient dans une langue étrangère, inaccessible à Delphine. Pourtant, cette langue la guérissait peu à peu [...] » (RMF, 28). Dans un délire, le personnage assiste à la décimation de ses ancêtres, décimation qui laisse ses béances aussi bien sur le territoire qu'en Delphine, en proie avec un manque qu'elle ne parvient pas à combler. Or ce contact onirique avec ses aïeuls la soigne; il en sera de même à deux autres

occasions, à mesure que se redéploie progressivement la culture autochtone sur le territoire et dans la vie du personnage.

Lieux de mémoire

Au hasard d'un voyage à Ottawa, Delphine aperçoit un tableau intitulé *Les Souliers rouges*, peint par une artiste prénommée Anne-Marie Bourgeois⁶³ :

La toile représente une classe de fillettes toutes en robe de première communion, robe, voiles et chaussures blanches, guidées par une jeune religieuse sur le chemin d'une petite église posée sur la tête d'une colline toute verte. [...] Là, on est dans une ancienne campagne, on monte vers une minuscule église sans fondation, toute blanche, peut-être comme les églises des missions. Delphine remarque alors un détail. Une des communiantes, la dernière du groupe, porte des souliers rouges. Ce que Delphine voit alors, c'est que les voiles des communiantes, au fur et à mesure que le vent les peigne, deviennent des bouquets de plumes éblouissantes. Des plumes de harfang des neiges?⁶⁴ (RMF, 240).

Delphine y reconnaît un référent à sa tribu oubliée, littéralement *voilé* par le blanc qui sature la toile et qui teinte les voiles, les robes, la plupart des souliers et l'église : elle y « écoute la langue qui [l'] a guérie il y a très longtemps [...] » (RMF, 243). Le lendemain, libérée de la douleur occasionnée par la mort de Lenny, « Delphine v[eut] tout faire à la fois [...] » alors qu'elle refusait auparavant de quitter la villa de Lorne.

Si de la vue des souliers rouges découle l'apparition des coiffes autochtones, le rouge leur paraît intimement lié. Dans le roman, en plus de cette toile, on retrouve également du rouge sur les bottes et sur la casquette du Trickster⁶⁵, de même que sur les joues des hommes en deuil de la nation autochtone Outaouäs. Pour Eibl, le Trickster est « celui dont les actions font que toutes les valeurs

⁶³ Anne-Marie Bourgeois est une peintre d'origine métis.

⁶⁴ Le Trickster offre à Luc, puis à Delphine « une sculpture plate comme un galet, en argile gris, qui avait la forme d'un harfang enfoncé dans ses ailes » (RMF, 266). S'adressant à Delphine, il ajoute ensuite : « Je me demandais si vous reconnaîtriez » (RMF, 266). Un fois associé au Trickster, personnage issu des traditions autochtones, le harfang se trouve doublement attaché à la culture des Premières Nations. Il est à la fois lié à sa reconnaissance ainsi qu'à sa transmission, puisqu'il est offert par le Trickster à deux des personnages métissés.

⁶⁵ Rappelons que le Trickster est un personnage renvoyant aux légendes autochtones.

se mettent à exister » (Eibl, 2004, 99)⁶⁶. L'incorporation de touches de rouge sur le personnage semble donc vouloir contrer l'invisibilisation de la culture des Premières Nations dans l'espace.

On pourrait aussi déceler dans la peinture un renvoi aux peaux des colonisateurs et des colonisés, les seconds ayant été qualifiés de « peaux rouges » par les premiers, les Blancs. Surtout que la couverture du roman, dans son édition québécoise, figure une œuvre nommée *Le Feu de ma peau*. Le rouge maculant l'univers romanesque n'est cependant pas circonscrit aux seules manifestations de la culture autochtone. Catherine Beck, qui possède des souliers « rouge canot », fort semblables à ceux de la communiant, accompagnait Delphine au moment de son agression sexuelle. Cette dernière, lorsqu'elle repense au viol qu'elle a subi, mentionne qu'il s'agit d'un souvenir « rouge », qu'elle intitule *Le Canot rouge*. Ainsi, les touches de couleur « forme[nt] une espèce de matrice sémantique puisque chacune des références est liée à une autre [...] » (Labelle, 2010, 28).

Sans vouloir englober la signification de chaque touche de couleur, soulignons tout de même que la mémoire du viol paraît étroitement liée à la toile de Bourgeois, qui évoque l'évangélisation des peuples autochtones et la colonisation. Les deux scènes donnent à voir des manquements au consentement dans l'appropriation d'un espace, ceux du pays et du corps. Et dans les deux cas, il est question d'une survivance aux sévices perpétrés à l'endroit des dominés : les victimes de viol sont qualifiées de « survivants » et la toile peinte par une Métis atteste de la perpétuation de sa culture⁶⁷.

⁶⁶ Que les actions du Trickster insufflent de nouvelles valeurs (les siennes) dans l'espace social laisse entrevoir l'agentivité du personnage autochtone.

⁶⁷ Michel Biron mentionne que le sang qui relie Delphine et Luc à leurs ancêtres autochtones, et auquel renvoie le titre, est également de couleur rouge (Biron, 2012). Le sang étant nécessaire au maintien de la vie, on pourrait aussi voir dans l'usage de la couleur rouge un deuxième écho à la survivance.

Plus qu'une survivance, c'est une véritable renaissance symbolique⁶⁸ qui s'accomplit au terme du roman, aussi bien du territoire que des quatre personnages aux origines autochtones : Delphine, Luc, le Trickster et Lorne. À bord de canots rouges, pareils à celui dans lequel Delphine avait embarqué le jour du viol, ils se dirigent vers une île où se trouve un huard aux yeux rouges, animal « qui aurait rapporté la première becquée de terre après le déluge » (RMF, 277) selon le Trickster, et qui rappelle à Lorne un canard nommé *Oldsquaw*. Prenant l'oiseau pour juge, Delphine avoue finalement le meurtre qu'elle a commis et l'avortement qu'elle a subi après son agression sexuelle. Elle explique à Lorne : « c'est de ce viol et non pas de toi que j'ai avorté. Et c'est pour la douleur de cette perte également que j'ai besoin que vous réinventiez un asile sûr, un repos où le futur pourra refaire ses forces » (RMF, 279).

Pour Biron, se joue là une scène de purification des fautes. Le passé est laissé derrière pour faire place à un futur exempt de douleurs :

Puis ils se reposèrent tous les quatre noués ensemble sur le sable, ayant reformé l'œuf du silence couvé par l'espérance de leurs ancêtres. [...] "Du rêve que nous avons fait, dit le Trickster, c'est un autre qui s'éveille." Ils repartirent laissant derrière eux un sillage qui resta longtemps dans l'œil rouge de l'oiseau (RMF, 282).

Cependant que les références précédentes aux Premières Nations s'attachaient à la mort, au passé et à l'absence de traces, la scène finale est entièrement tournée vers le futur : il s'y trouve une accumulation de renvois à la création et à la procréation. Y éclot un œuf formé par Delphine, le Trickster, Luc et Lorne, un œuf peut-être pondu par le huard aux yeux rouges, cette « vieille squaw » et mère symbolique d'un monde à reconstruire. Avec l'éveil des personnages est donnée

⁶⁸ Ajoutons sur ce point que si Lenny, le frère de Luc, meurt au début du roman, Armelle doit donner naissance à la fin du récit; son enfant sera le frère ou la sœur de Luc. Ayant le Trickster pour géniteur, cet enfant illustre une certaine renaissance de la culture des Premières Nations, de même que le métissage de ces dernières avec les Blancs.

à voir la première « becquée de terre » d'un espace où la présence des ancêtres autochtones des personnages est désormais rappelée⁶⁹.

Delphine, à l'aboutissement de son périple et avec le concours du Trickster, de son amant et de son fils, parvient donc à renouer avec la part d'identité qui lui manquait et à l'insuffler sur le territoire. C'est plus précisément à l'occasion de ses déplacements qu'elle aperçoit la toile de Bourgeois et fait la rencontre du Trickster; c'est donc sa mobilité qui lui permet d'entrer en contact avec la culture de ses ancêtres. Aussi la domination blanche des espaces n'empêche pas la circulation des personnages, et si elle impacte ces derniers, contribuant par exemple à la maladie de Delphine, elle tient davantage d'une violence symbolique que physique dans le récit⁷⁰. La domination masculine, rendue visible par une accumulation d'agressions à l'endroit des femmes dans les lieux privés et publics est, elle, plutôt liée aux violences physiques dans le roman. Ainsi Armelle, Nancy et Catherine subissent les assauts de personnages masculins lorsqu'elles quittent leur demeure et Delphine se fait violer à deux reprises, d'abord par un inconnu en voyage, ensuite par son ami Lorne, qui sans nier l'agression sexuelle qu'il a commise lorsque Delphine l'en accuse – « tu m'as fait boire, tu m'as violée » (RMF, 197) –, la défend : « [...] si je t'ai prise pendant que tu dormais dans la chambre de l'hôtel, c'est aussi parce que j'avais appris que tu ne te privais pas par ailleurs et que j'étais fou de jalousie [...] » (RMF, 197).

Que Lorne devienne l'amant de Delphine vingt ans après qu'il l'ait violée ne change rien à la portée de son crime. Cela témoigne plutôt du double standard dans la perception des agressions selon qu'elles proviennent d'étrangers plutôt que d'amis ou d'amoureux. Car il apparaît que les

⁶⁹ Signalons toutefois qu'il ne se trouve qu'une femme parmi les quatre personnages autochtones participant à cette « renaissance symbolique », ce qui pourrait indiquer une perpétuation d'une iniquité entre les genres dans le futur.

⁷⁰ Il va sans dire que dans nos sociétés, de nombreuses violences physiques ont été commises à l'endroit des Premières Nations au fil du temps.

personnages féminins ne se vengent que lorsqu'ils font face à des inconnus : Delphine tue le motard qui obstruait sa voie, Catherine fait fuir le Trickster et Armelle fait de ce dernier un géniteur à l'endroit même où il l'avait menacée de mort. Les trois femmes agissent contre leurs assaillants et inscrivent de fait leur pouvoir dans l'espace, que ces derniers contrôlaient auparavant. À l'opposé, Rose calque ses gestes sur les désirs de son conjoint Luc, allant jusqu'à lui accorder le pouvoir d'offrir son corps à un autre homme. Elle lui fait également don d'un appartement où elle ne semble pas détenir d'espace qui lui soit propre. Quant à Delphine, elle satisfait la jalousie de Simon en détruisant certains de ses clichés et prend son violeur pour amant. En définitive, si Armelle et Catherine Beck paraissent agentives au terme du récit, Delphine et Rose ne semblent pas s'être tout à fait émancipées des volontés des hommes qu'elles côtoient au quotidien, leurs désirs s'alignant finalement sur les leurs.

CHAPITRE II

Le labyrinthe des violences masculines : femmes en cages, femmes chassées dans *Soudain le Minotaure* de Marie-Hélène Poitras

Car au cours de ces attentats à répétition, la féminité était en cause.

Marie-Hélène Poitras, *Soudain le Minotaure*

Marie Hélène Poitras publie en 2002 son premier roman, *Soudain le Minotaure*; il obtient le prix Anne Hébert l'année suivante. L'œuvre, qui repose largement sur l'intertexte du mythe du Minotaure – les noms des narrateurs ainsi que le titre du roman lui font écho –, est un diptyque composé des narrations des personnages de Mino Torrès et d'Ariane⁷¹; d'un violeur, puis de sa victime. La première partie du récit se centre sur les souvenirs de l'agresseur, qui relate son parcours depuis le Guatemala jusqu'à une prison canadienne. Sa narration fait la lumière sur son enfance et sur le milieu dans lequel il grandit, milieu misogyne qui n'est pas sans effets sur son devenir prédateur. Or bien que le violeur s'en prenne à plus de trente femmes au Guatemala et au Québec, c'est surtout à Ariane, la seule de ses victimes qu'il n'est pas parvenu à violer, à qui pense Mino depuis sa cellule. Selon lui, elle est la seule femme à lui avoir résisté. L'insubordination du personnage féminin la pose ainsi d'emblée du côté de l'agentivité.

⁷¹ La première partie du récit, relatée par Mino, est circonscrite aux pages neuf à quatre-vingt-deux; la seconde, narrée par Ariane, lui fait suite et se clôt à la page cent cinquante-trois.

Dans la deuxième partie du roman, c'est au tour d'Ariane de prendre la charge de la narration. S'y alternent le récit de scènes du passé, ayant toutes trait à l'agression qu'elle a subie de même qu'à la peur qui en a découlée, et la narration de scènes du présent, où elle raconte son voyage en Allemagne. Pour aborder l'espace dans le roman, on ne peut donc s'arrêter à la seule analyse des personnages féminins, il importe aussi de discerner comment les personnages masculins en viennent à faire régner la peur dans l'espace social. En me rapportant à la première partie de l'œuvre narrée par Mino, j'entends d'abord mettre au jour les manifestations de la domination masculine en Amérique latine et au Québec ainsi que leur influence sur les personnages masculins et féminins. Pour ce faire, je me pencherai sur les stratégies déployées par Mino pour faire de la sphère publique un terrain de chasse, puis sur la construction progressive de sa masculinité violente, pouvant se rattacher au stéréotype raciste du violent latino (Delgado, 2013). J'examinerai aussi sa manière d'enfermer les femmes de son entourage à la sphère intime, qu'il encage pour mieux garder à l'œil. J'analyserai ensuite la section du récit que narre Ariane, laquelle m'informerait sur son rapport subjectif à l'espace ainsi que sur son potentiel agentif.

Bâtir le labyrinthe : fondations de l'ordre spatial patriarcal

Dans sa réécriture du mythe, Poitras dessine un Minotaure d'une brutalité rivalisant avec celle du modèle initial. Mino Torrès viole trente-trois femmes, mais n'éprouve aucun remords. Il perçoit plutôt le viol comme un sport et mesure ses performances : « [...] j'étais un agresseur de calibre intermédiaire et je voulais un peu plus de défis » (SLM, 39). Persuadé que ses pulsions sexuelles lui proviennent du « centre de la terre » (SLM, 25), il exécute « ce que la nature ordonne » (SLM, 39). Son usage de nombreuses métaphores animalières illustre d'ailleurs les principes essentialistes gouvernant ses pratiques sexuelles : la domination du masculin sur le féminin lui semble aussi naturelle qu'inévitable (Letendre, 2007). Aussi agresse-t-il sexuellement une

« connasse [qui] observait les *tortugas* quitter l’océan pour venir pondre sur la plage. En maillot avec ses longues jambes. Seule en pleine nuit. [...] La gazelle qui s’endort sur la fesse du lion et qui s’étonne de se réveiller dévorée » (SLM, 20).

Le personnage assimile le masculin à la figure du prédateur, chaque lieu à un territoire où faire valoir sa puissance⁷². Mino décrit ainsi les raisons qui le poussent à violer :

Dans un espace donné, proies et prédateurs évoluent nonchalamment. Tous pressentent ce qui les attend [...]. Le masculin force la rencontre avec le féminin. La proie sait qu’un jour les crocs du serpent viendront mordre ses flancs, déchirer ses tissus et ouvrir ses chairs. Comme deux pièces de casse-têtes [...] imbriquées l’une dans l’autre [...]. (SLM, 25-26).

Il pense les genres comme étant opposés et complémentaires, ce dont témoigne sa description des corps masculins et féminins, qu’il réduit à des « pièces de casse-têtes » ainsi qu’à des « côtes et des dents » s’emboîtant parfaitement. De cette perception binaire dérive son attitude dominatrice⁷³. Car en réservant la force et la part agissante au masculin, il attribue de fait la faiblesse et la passivité au féminin. À ce titre, si les hommes, serpents et lions, « force[nt] la rencontre avec le féminin » (SLM, 26), sa logique veut que les femmes soient nécessairement des « musaraignes » (SLM, 26) ou des gazelles « [d]ans l’attente d’une décharge » (SLM, 26)⁷⁴.

Or lorsque Mino traite les personnages féminins comme autant de proies, il configure l’espace public à la manière d’un terrain de chasse. Aux métaphores animalières en attestant s’ajoute un champ lexical relevant de l’armement, représentant Mino en chasseur. Au moment de prendre Ariane en filature dans les rues d’Hochelaga-Maisonneuve, celui-ci soutient : « J’étais un espion armé, un animal impatient préparant son assaut, prêt à exploser comme une bombe. En moi

⁷² S’exprime ainsi la part animale du Minotaure, mi-homme, mi-taureau.

⁷³ À un moment, Mino avance qu’il pourrait aussi agresser sexuellement des hommes : « Quand je viole, je démolis quelqu’un, en étant au plus près de lui, d’elle, en elle, contre elle. Je suis parfois si emporté, si heureux de projeter mon être dans un corps que, à la limite, ça pourrait presque ne pas être une fille » (SLM, 70). Une analyse de son discours déboutte cependant son propos, qui se voit nuancé par son utilisation des termes « à la limite », auquel s’ajoute un « presque ». La possibilité de s’en prendre à une personne de genre masculin semble écartée par le narrateur du moment qu’il l’énonce.

⁷⁴ Il est question ici d’éjaculation masculine.

palpitaient des veines acides, des artères pétillantes, un cœur de feu, des poumons kamikazes » (SLM, 28). Ainsi ses veines, ses artères, son cœur et ses poumons détiennent un égal potentiel de destruction. Ajoutons que le violeur tient « son sexe en main comme une arme » (SLM, 82) et que ses « décharges » (SLM, 26), plutôt que d'emplir les corps féminins, les laissent paradoxalement « vide[s], amorphe[s] et creux » (SLM, 25)⁷⁵.

Adoptant la posture des prédateurs, Mino guette ses proies, les piste, « rampe » (SLM, 28) et se « cache » (SLM, 28), s'empare des corps, puis s'en repaît. Plus précisément, il intercepte les femmes guatémaltèques dans les parcs⁷⁶, au marché, dans les ruelles et sur une plage. À Montréal, il cible plutôt les femmes à l'Université du Québec à Montréal, où il se rend pour « voir défiler les étudiantes » (SLM, 16). « [A]ssis à une table, à la mezzanine du premier étage » (SLM, 16), il surplombe⁷⁷ les passantes et évalue leurs qualités physiques⁷⁸. Mino emploie aussi le transport en commun pour sélectionner ses proies⁷⁹. Il les épie dans le métro – « On a attendu le métro ensemble : elle, lisant un livre et moi, lorgnant sa nuque » (SLM, 27)⁸⁰ – et dans l'autobus. En Amérique centrale comme au Québec, il dit prendre « le temps de les choisir » (SLM, 19) et qu'« environ sept fois sur dix, elles [ont] ce profil : minces, jolies, frêles, pressées, pourvues de longs cheveux leur descendant jusque sous l'agrafe du soutien-gorge [...] » (SLM, 19-20). Il apparaît donc que le violeur « se voit comme possesseur des femmes [...] » (Letendre,

⁷⁵ Leur état se rapproche de la mort et les personnages féminins paraissent ainsi avoir été tués par Mino, du moins de manière symbolique.

⁷⁶ Mino décrit un endroit rempli de fleurs. Il pourrait également s'agir d'un jardin ou d'un champ.

⁷⁷ Sa posture rappelle celle des oiseaux de proie et corollairement celle du prédateur.

⁷⁸ Le narrateur note : « Elles étaient toutes très jolies, à part quelques grosses et grandes et survêtement sportif, avec un peu de duvet au-dessus de la lèvre supérieure » (SLM, 16).

⁷⁹ En choisissant ses victimes dans les moyens de transport, Mino charge la sphère publique de son pouvoir. C'est bien lorsque les personnages féminins s'y meuvent qu'elles sont en péril.

⁸⁰ Auparavant, Mino « voi[t] défiler » (SLM, 16) les étudiantes. Ici, il les « lorgn[e] » (SLM, 27). Le regard masculin est omniprésent dans l'espace public et recèle de dangers pour le féminin. Ces multiples renvois au regard illustrent ce « man gaze » auquel réfère Mulvey dans son article évoqué plus avant. Qui plus est, dans la partie du roman que narre Mino, les femmes n'ont pas droit de parole. Si la sœur du violeur ainsi que sa mère voient leur discours relayé, Mino coupe la parole à la première (SLM, 15) et n'écoute pas la seconde (SLM, 15). Considérant que l'agentivité s'articule « au sein de la triade regard/parole/action » (Guillemette, 2005, 156), il semble qu'en objectivant les femmes, puis en n'accordant aucune place à leur discours, Mino brime d'emblée les potentialités agentives de ces dernières.

2007, 80) tout autant que de l'espace public : il s'arroge le droit de jauger les corps féminins, puis de s'en saisir du moment qu'ils pénètrent son champ de vision.

Mais s'il s'approprie le rôle de prédateur avec enthousiasme, ses proies semblent moins volontaires, quoi qu'il en pense. Lorsque Mino suit une étudiante montréalaise avec qui il prend l'autobus, ce dernier assure qu'« [a]vec sa paranoïa exacerbée, elle traînait avec elle un potentiel de proie. Tout son être hurlait : “Violez-moi quelqu'un, une bonne fois pour toute, qu'on n'en parle plus.” » (SLM, 30). Son raisonnement tordu fait reposer la responsabilité de l'agression sexuelle sur sa victime, mais il se manifeste que c'est lorsque Mino « bourr[e] la gorge [de la jeune universitaire] d'herbe et de terre » (SLM, 30) que celle-ci devient réellement une proie. Tandis qu'il la force à avaler de l'herbe, qu'il lui mord le dos « si bien [qu'il a] un peu de sa chair dans le palais » (SLM, 30)⁸¹, Mino reproduit la chaîne alimentaire observée dans la nature.

Faite proie, sa victime obtempère ensuite à toutes ses demandes. Alors que Mino empoigne son sexe, l'étudiante accepte de répondre à ses questions : « Je lui ai demandé en quoi elle étudiait pour, je ne sais pas, personnaliser un peu son viol. “En bio”. Quoi, j'entends rien, articule, grosse mouche moche. “En biologie”, qu'elle marmonne » (SLM, 30). Par la suite, lorsque le violeur éjacule entre ses fesses, l'universitaire « ne boug[e] pas, ne di[t] plus rien, se laiss[e] faire » (SLM, 30-31). Sa passivité est triplement soulignée. En outre, Mino juge qu'il l'aurait « mangée tout rond morceau par morceau qu'elle se serait laissé avaler [...] » (SLM, 31). L'agresseur parvient donc à se composer un tableau au diapason avec l'idée qu'il se fait du monde, un cadre interprétatif où toutes les femmes sont des proies potentielles pour le prédateur qu'il incarne.

Il en va de même au Guatemala. Selon Mino, les femmes guatémaltèques vivent toutes dans l'expectative d'un viol et s'y soumettent sans résister : « J'avais été étonné de la facilité de la

⁸¹ Mino paraît doté du même appétit que le Minotaure de l'hypotexte : il mange littéralement l'étudiante.

chose. Comme si les filles s'attendaient à se faire attaquer un jour ou l'autre⁸². [...] Je voulais user de plus d'emprise sur elles, mais elles se laissaient faire » (SLM, 13)⁸³. C'est là qu'il trouve sa motivation pour immigrer au Canada : Mino dit préférer « flétrir une fille blanche libérée, insoumise, intellectuelle et belle » (SLM, 39). Ce faisait, il laisse entendre qu'il ne se trouve pas de telles femmes au Guatemala. Mais en réitérant la passivité des Guatémaltèques, Mino signale du même coup l'ampleur de la domination masculine qui repose sur elles ainsi que sur l'espace qu'elles habitent. L'inertie des personnages féminins ne paraît pas innée, mais bien résulter d'une oppression masculine.

La sujétion du féminin, une preuve de masculinité

La critique littéraire a souligné la misogynie du milieu dans lequel grandit Mino (Chartrand, 2002; Letendre, 2007; Navarro, 2002; Tessier, 2002)⁸⁴. L'oncle de ce dernier, un militaire, lorsqu'il apprend que son neveu ne sait pas ce qu'est un viol, s'empresse de lui expliquer qu'il s'agit de « prendre quelqu'un de force [...] » (SLM, 51), d'un geste que commettent les troupes armées envers les femmes seules. Mino ajoute par la suite que son oncle « en a violé des filles! Mais [que] dans un contexte de guerre, c'est différent. C'est une tactique : les soldats doivent semer leur sang dans le ventre des femmes du pays attaqué » (SLM, 73). Il précise : « On peut aussi les tuer après, si on veut » (SLM, 73). Les corps brutalisés se trouvent alors instrumentalisés à des fins de conquête⁸⁵. Pour annexer un territoire, il faut d'abord s'approprier

⁸² Tous les hommes guatémaltèques représentés par Poitras font preuve de violence envers les femmes ou alors les objectifient. Il n'est donc pas étonnant que ces dernières pensent ainsi. À l'inverse, Ariane soutient qu'elle ne s'attendait pas à se faire agresser (SLM, 136).

⁸³ Un peu après, Mino énonce la même chose une deuxième fois : « Je faisais peur aux filles et elles se laissaient faire » (SLM, 25).

⁸⁴ « Le récit de Torrès nous permet de comprendre que durant sa jeunesse au Guatemala, les modèles masculins lui proposaient une image d'hommes axés sur leur puissance sexuelle, qui considéraient les femmes comme des objets » (Letendre, 2007, 86).

⁸⁵ Les sexes des militaires forment corollairement un arsenal. Aussi se pourrait-il que Mino s'inspire des soldats lorsqu'il compare son propre corps, puis son sexe, à une arme.

le corps des femmes qui y résident, le viol permettant de s'imposer dans l'espace aussi bien que dans la généalogie.

Tio, « le modèle le plus important pour Mino » (Letendre, 2007, 99), promeut donc un idéal de masculinité soldatesque, dont procède une objectification des corps féminins. Il enseigne à son neveu que les hommes peuvent disposer des femmes à leur guise, jusqu'à les sacrifier. Après lui avoir expliqué ce qu'est une agression sexuelle, Tio entreprend « de faire un homme de [Mino]. Il [lui] prêt[e] son camion et son geste signifi[e] : “Va te cueillir une femme.” » (SLM, 51)⁸⁶. Voyant sa mobilité augmentée, et avec l'aval de son parent, le narrateur consolide sa masculinité et amorce une série de vingt agressions sexuelles au Guatemala.

Prendre part au groupe des hommes signifierait donc dominer sexuellement les femmes (Letendre, 2007). C'est bien ce que donne à voir la scène du roman où Eduardo et Leandro, des amis plus vieux, supervisent l'initiation sexuelle du jeune Mino⁸⁷, laquelle prend la forme d'une compétition : « C'était l'équipe Leandro-Mino montée sur Conchita contre Eduardo-Manuel et leur jument Victoria » (SLM, 55). Le référent équestre trahit ici les rôles attendus des adolescents et des prostituées qui leur sont assignées. Les premiers sont appelés à diriger leur « monture », et ainsi à les dominer, tandis que les secondes doivent se soumettre à leur partenaire. À ce titre, lorsque Mino se retire de Conchita sans avoir éjaculé, puis vomit dans un buisson⁸⁸, Eduardo remet en cause sa masculinité : « [...] Eduardo s'est excusé [auprès des prostituées], a dit qu'il croyait qu'on était des hommes, mais que, finalement, on n'était encore que des enfants » (SLM, 56).

⁸⁶ À ce moment, Mino est déjà marié à Maria. Tio incite donc son neveu à « cueillir » une autre femme que son épouse. Le terme « cueillir » laisse entendre que Mino seul sera actif au moment d'entrer en relation avec le féminin « cueilli », qui lui restera passif. L'oncle de Mino suggère également que toutes les femmes de la « talle » sont potentiellement disponibles.

⁸⁷ Mino est alors âgé de treize ans.

⁸⁸ Cette image démarque les enfants des hommes. Adultes, plutôt que de vomir, ils dévorent les personnages féminins à de nombreuses reprises : « Un jour, avec ses amis importants, [Tio] est allé manger des sushis sur une Japonaise nue. [...] Mon oncle a toujours adoré les filles, jusqu'à vouloir les manger » (SLM, 74).

L'acte sexuel se déroule sur l'Arenal, un volcan actif du Costa Rica symbolisant un phallus qui éjacule⁸⁹ – celui-ci « se démèn[e] » (SLM, 54) et d'une « poussée violente, éruct[e] des pierres ardentes et des jaillissements de feu » (SLM, 54) alors même que les personnages masculins ont des relations sexuelles avec les prostituées. Qualifié de « monstre » (SLM, 54), le volcan se caractérise également par sa dangerosité (SLM, 53) et sa puissance. Aussi peut-on le percevoir comme la figuration spatiale de la violence sexuelle au masculin, omniprésente dans la société guatémaltèque dépeinte par Poitras⁹⁰. Qu'Eduardo et Leandro choisissent un tel cadre pour leurs ébats ne semble pas innocent : ils mènent les travailleuses du sexe dans un environnement incarnant leur pouvoir et entendent initier leurs cadets à cette même puissance masculine.

Conchita y est d'ailleurs qualifiée d'« animal abattu, qui expulse ses derniers jets d'air » (SLM, 55) et son sexe est comparé à « une marmotte éventrée » (SLM, 54), un « animal mort » (SLM, 54), « une blessure ouverte » (SLM, 54)⁹¹. La mort symbolique des prostituées, des « femmes publiques », suggère la négation du pouvoir féminin sur le territoire guatémaltèque. Saturé par le celui des hommes, l'espace ne compte aucune place pour les femmes, sinon celle d'objet sexuel. Le narrateur ne fait d'ailleurs pas de différence entre le sexe de la prostituée et son corps entier.

Le féminin encagé

Fort des enseignements de ses aînés, Mino pense l'acte sexuel comme un moyen d'assurer la perpétuation des schèmes patriarcaux qu'il considère naturels, comme en témoigne ce passage dont j'ai déjà cité un extrait :

⁸⁹ Le rapprochement entre le volcan et le phallus est également manifeste lorsque Mino soutient, après avoir eu une relation sexuelle sur le volcan, que son sexe « brûl[e] » (SLM, 56) et qu'il souffre de « mini-volcans qui démangent » (SLM, 57) sur son pénis.

⁹⁰ Ajoutons sur ce point que le père de Mino se montre aussi misogyne qu'Eduardo, Leandro, Tio et Mino lui-même. Ce dernier note que son père « parl[e] des hanches des femmes, de leur dos, des jambes, comme s'il en dépeçait une [...] » (SLM, 67).

⁹¹ Comparée à un animal mort, Conchita se voit assigner le rôle de proie.

J'avais entendu dire que les filles du Canada étaient libres, qu'elles allaient à l'université, qu'elles faisaient de la politique, écrivaient des livres, qu'elles faisaient comme les hommes, quoi. Je voulais flétrir une fille blanche libérée, insoumise, intellectuelle et belle. Je lui ferais sa fête et elle verrait bien ce que la nature ordonne (SLM, 39).

Le violeur paraît ici vouloir punir les femmes qui investissent l'espace public, c'est-à-dire un espace traditionnellement réservé, dans nos cultures, aux hommes et à la raison (Duncan, 1996, 2). Au Québec, c'est d'ailleurs aux érudites que s'en prend le violeur. Il attaque Ariane parce qu'elle lui semble éduquée : « J'étais venu à Montréal pour violer Ariane. Elle était cette blanche lettrée qui ne se laisserait pas faire » (SLM, 48). Le viol agit ici comme un rappel au corps, les personnages féminins se voyant relégués à leur matérialité après qu'ils aient osé pénétrer un lieu de savoir, soit l'université⁹². Mino entend par là brider toute prise de pouvoir des femmes – il répugne du reste à ce qu'elles fassent de la politique.

Dans un même ordre d'idées, Mino inculque aux femmes de sa famille (sa sœur et son épouse) une peur de l'agression sexuelle afin de limiter leur autonomie. En effet, un soir qu'il découvre sa sœur dans leur maison en train de boire et de danser en compagnie de « trois petits voyous plus vieux » (SLM, 14), Mino décide de frapper, puis de chasser les intrus. Selon son schème de perception, la scène « sen[t] le viol à plein nez » (SLM, 14). Il n'entrevoit pas la possibilité qu'Anna ait pu désirer les jeunes hommes, ce que laisserait pourtant entendre le fait qu'elle les ait conviés à se joindre à elle. Il se pose plutôt en défenseur de son intégrité physique, de même qu'en gardien de la maison.

L'espace domestique semble ainsi sous son emprise, Mino étant le seul à détenir le pouvoir de déterminer qui peut s'y trouver. Aussi, lorsqu'Anna critique la mainmise de son frère sur le logement, celui-ci met rapidement fin à ses reproches :

⁹² Rappelons que Mino sélectionne ses victimes à l'Université du Québec à Montréal.

Anna s'est mise à me lancer des injures en m'accusant de ne jamais la laisser s'amuser, gueulant avec du feu dans les yeux qu'elle ne faisait rien de mal. Je lui ai donné un coup de journal sur la tête, seulement pour la blesser dans son orgueil et pour qu'elle se taise enfin. [...] Après lui avoir allumé une cigarette, je lui ai montré l'article sur le viol. Elle a cessé son jacassement aigu (SLM, 14-15).

Mino enseigne à sa sœur la crainte des contacts avec les hommes, contacts qu'elle associait auparavant au plaisir⁹³. Pour ce faire, il fait d'abord usage de violence, la frappe avec le journal. Ensuite, l'article qu'il lui fait lire, lequel rapporte un viol qu'il a lui-même commis, lui sert à réformer ses comportements. La scène comprend deux rapports de domination. Le premier renvoie à l'agression sexuelle que Mino a perpétrée; le deuxième à l'emploi de cette agression pour contrôler l'adolescente.

Le stratagème de Mino faillit toutefois. Car bien qu'il tente de créer une distance entre sa sœur et les hommes, celle-ci continue de les fréquenter. Aussi apprend-on qu'après le départ de Mino, Anna, toujours au Guatemala, se fait un nouveau copain, « un homme de trente ans qui travaille dans une banque [...] » (SLM, 13). Bien qu'il soit probablement plus aisé pour la jeune fille de côtoyer des garçons une fois Mino parti, il demeure que l'adolescente refuse de se plier aux règles de son frère, règles qu'il essaie pourtant de faire respecter depuis le Canada. Même en prison, Mino incite sa mère à se méfier du nouvel amant d'Anna, puis exhorte celle-ci à faire bien attention lorsqu'il est question du banquier.

De manière analogue, Mino répète à son épouse que « la ville [est] dangereuse pour une femme seule et qu'il va[ut] mieux qu'elle ne sorte pas sans [lui] » (SLM, 17). Il va jusqu'à inventer qu'une collègue s'est fait violer : « Je lui ai dit qu'un violeur rôdait dans le quartier et qu'une fille qui travaillait au marché avait été agressée » (SLM, 31). C'est toutefois Mino lui-même qui a violenté une femme près de leur maison. Comme Maria ne connaît ni le français ni l'anglais, elle n'a aucun moyen de vérifier les allégations de son mari et saisit son environnement par son

⁹³ Anna dit s'amuser en compagnie des jeunes hommes.

truchement. Alors que le violeur s'en prend aux Québécoises érudites, il maintient son épouse dans l'ignorance.

En l'occurrence, Mino ment à sa femme parce qu'il redoute qu'on la brutalise à l'extérieur de leur logement. Mais aussi protecteurs que paraissent ses sentiments, Mino espère plutôt renforcer son ascendant sur Maria et sur les lieux qu'elle occupe :

J'arrivais à la garder à dans l'appartement, mais j'aurais voulu savoir ce qui se passait à l'intérieur d'elle. [...] J'aurais voulu installer des caméras dans l'appartement pour voir ce que faisait Maria pendant mon absence, la poursuivre dans ses états d'âme, dormir au plus près de ses rêves, m'imposer dans ses souvenirs et aller y jouer un rôle important [...] (SLM, 32).

Empêcher Maria de sortir ne lui suffit pas. Il souhaiterait également « s'imposer » dans ses pensées : sa sécurité n'est donc qu'un prétexte, il cherche plutôt à coloniser son esprit. À ce titre, l'appartement – la sphère intime – n'est pas le lieu d'un pouvoir féminin; il se donne comme un espace de surveillance masculine.

Qui plus est, en soustrayant son épouse à d'éventuelles violences dans la sphère publique, il lui fait lui-même violence dans la sphère privée. Maria, qui n'a ni travail ni amis au Canada, et qui voit ses allées et venues de l'appartement limitées, est réduite à un état de passivité extrême :

Ma femme n'avait jamais d'orgasme et faisait la morte pendant nos relations sexuelles⁹⁴. J'avais l'impression de me déverser dans un sac d'organes. Elle se moquait bien de ne pas jouir, car la seule raison pour laquelle elle me permettait de la prendre était son désir de devenir une petite mère. Elle s'ennuyait, seule dans l'appartement. [...] Elle avait envie [...] de servir à quelque chose [...] (SLM, 16).

Si Mino avance que la passivité sexuelle sied à son épouse, il semble que cette dernière désire tout de même s'activer dans d'autres sphères de sa vie; en témoigne le fait qu'elle aspire à « servir à quelque chose » (SLM, 16). Or son horizon étant limité, seule la maternité lui paraît offrir la possibilité de se défaire de l'ennui. Alors, plutôt que d'enfreindre les prescriptions

⁹⁴ Soulignons ici une nouvelle occurrence d'un personnage féminin subissant une mort symbolique sous les assauts sexuels de Mino.

maritales, elle préfère prendre soin d'un enfant. Il faut bien voir toutefois qu'en devenant mère, Maria serait probablement moins passive, mais ne gagnerait pas en pouvoir pour autant : la maternité ayant traditionnellement confiné les femmes à l'espace domestique (Guillaumin, 1992), le personnage obéirait toujours aux injonctions spatiales de son époux.

À cet égard, Mino n'est pas le seul personnage à être prisonnier. Les déplacements de Maria sont des plus restreints et ceux auxquels elle a droit avantagent son mari. D'abord, elle abandonne son Costa Rica natal pour aller vivre au Guatemala avec Mino. Ensuite, sans connaître les réelles motivations de son époux, elle immigré avec lui au Canada. Par ailleurs, si Mino ne mentionne jamais combien Maria répugne à quitter le Costa Rica, cette dernière ne paraît joyeuse qu'en étant en contact avec sa culture : « [Maria] souriait, heureuse d'avoir trouvé des agrumes en provenance de son pays d'origine, le Costa Rica » (SLM, 17)⁹⁵. Ce sont donc les désirs de Mino qui déterminent la trajectoire de Maria. Au Québec, Maria ressemble à une « fleur longue et fragile, comme déracinée » (SLM, 22) : elle ne possède donc ni espace propre ni vitalité⁹⁶ après avoir immigré.

Notons néanmoins que quelques mois après son arrivée au Québec, Maria quitte l'appartement sans avoir eu l'accord de Mino, ce que ce dernier souligne : « Maria s'était rendue chez le coiffeur. Seule. Ses longs cheveux reposaient dans une boîte [...]. Je suis sorti de l'appartement en donnant des coups de pied sur tous les murs » (SLM, 17). Le personnage féminin, en apparence tout à fait soumis, transgresse alors l'interdit posé par Mino. Son insubordination est cependant de courte durée. Peu après, Maria accepte de faire repousser ses cheveux à la demande de son mari, lui conférant ainsi un pouvoir de détermination sur son corps.

⁹⁵ À une autre occasion Mino énonce : « J'ai sorti les bananes éclatantes [provenant du Costa Rica] de mon sac. Sa grimace s'est transformée en sourire. De sa voix aigüe, [Maria] s'est mise à rire très fort » (SLM, 31).

⁹⁶ Je réfère ici au fait qu'une plante, une fois déracinée, se fane et meurt progressivement.

Quand le féminin se fait cavalier

D'autres personnages féminins font cependant fi des volontés masculines. C'est le cas de l'Espagnole, la seule femme qui participe au marché d'animaux auquel prennent part Mino et son père. Cette dernière parade sur son étalon devant les hommes venus acheter du bétail et des chevaux. Elle est pourvue d'une robe « rouge corrida » (SLM, 65), d'un « sourire sexuel qui révé[e] ses gencives » (SLM, 63) et d'un maquillage très apparent. Ses attributs appelés à attirer les personnages masculins – le rouge corrida vise à exciter les taureaux – ne font toutefois pas d'elle un objet sexuel. Elle dirige son cheval « d'une poigne ferme » (SLM, 63) et le renversement des positions cavalier masculin/monture féminine observé plus haut met au jour l'ascendant qu'elle exerce sur les hommes :

L'Espagnole déchaînée, montée sur un grand cheval au galop [...], suivie d'un maigrichon qui cravachait un poney gambadant aussi vite qu'il le pouvait [...] a enjambé la clôture qui séparait le site de l'encan des champs [...]. Le poney refusait catégoriquement de franchir la clôture [...] malgré les coups de cravache de son cavalier honteux. L'Espagnole riait de lui [...]. Elle lui a dit qu'elle ne fricotait qu'avec les excellents cavaliers et qu'il n'avait malheureusement pas passé l'examen (SLM, 64-65).

L'Espagnole contrôle sa monture de même que son prétendant, affiche sans gêne sa supériorité sur ce dernier. À l'opposé des femmes guatémaltèques, elle parvient à repousser les avances de son soupirant et n'hésite pas à le laisser derrière « en faisant voler la terre jusqu'à lui pour le salir encore plus » (SLM, 65-66). Souveraine de ses déplacements et du territoire, dont elle maîtrise les effets pour mieux dénigrer son partenaire, l'Espagnole fait sa route sans égard pour quiconque, faisant ainsi office de contre-figure féminine en sol guatémaltèque.

Il n'est pas inutile de rappeler sur ce point que l'Espagne a colonisé le Guatemala et que l'Espagnole ne saurait donc être tout à fait amalgamée à la nation guatémaltèque. Il s'agit d'un fait significatif puisque dans *Soudain le Minotaure*, seules les femmes du Nord parviennent à se

défaire de l'emprise masculine. Ariane, une Québécoise, est d'ailleurs la seule victime de Mino à qui le violeur reconnaît un pouvoir; il rejoue ainsi la dynamique coloniale⁹⁷ :

Étalé dans [les] paumes [d'Ariane], enroulé autour de ses doigts comme des milliers de fils⁹⁸. Je ne détesterais pas devenir sa marionnette. [...] Lui obéir comme un cheval dressé [...]. Je deviendrais sa bête personnelle; je n'obéirais qu'à elle seule et les gens verraient qu'Ariane, c'est quelque chose. À Maria, j'enverrais une petite ruade mesquine pour qu'elle aille jouer ailleurs. L'écarter et l'envoyer paître, là-bas (SLM, 78).

La hiérarchie de statut entre Ariane et Maria ne saurait être plus explicite. Les fantasmes de Mino dépeignent la première en cavalière cependant que la seconde se voit plutôt matée. Seule la première jouit d'une réelle autonomie.

Sortir du labyrinthe : jalons d'un parcours agentif

Lorsqu'elle narre à son tour la tentative de viol, Ariane soutient ainsi que « [r]ester passive ne [l']intéresse pas » (SLM, 98), qu'elle « ne v[a] pas se rendre » (SLM, 99). Bâillonnée, les yeux bandés et les mains attachées, Ariane se risque même à crier et à frapper Mino. Coupée de ses sens, elle demeure tout de même alerte : « Je suis dans un état de lucidité incroyable; la peur et l'hystérie font place à une logique ferrée » (SLM, 103). Loin de consentir à la position objectale, à être reléguée à son seul corps, Ariane doit sa vie à son intellect. Elle concocte un plan afin d'échapper aux coups : « Réduite à la passivité, [elle est] dépourvue de toute possibilité d'action sauf mimer la mort [...] » (SLM, 102). Dans de telles circonstances, simuler la passivité relève bien de l'action, ce que souligne la narratrice. Si elle convient que l'arrivée de son colocataire a fait fuir le violeur, Ariane insiste aussi sur le fait qu'elle s'est sauvée elle-même : « Tout le

⁹⁷ Il convient de nuancer ce postulat puisque Mino n'accorde pas de pouvoir à toutes les Québécoises qu'il agresse.

⁹⁸ Soulignons ici la référence au fil qu'Ariane offre à Thésée dans le mythe originel. Dans les deux cas, il permet de terrasser le Minotaure.

monde trouve que je fais pitié; moi je pense qu'on devrait plutôt m'admirer. C'est moi l'héroïne. Je n'ai été victime que par défaut » (SLM, 113)⁹⁹.

La jeune femme met certes l'accent sur son « courage » (SLM, 112), mais ne fait pas l'impasse sur la vulnérabilité qui l'affecte après l'agression : « Si je vais bien, c'est pour cette raison : la découverte de ma force. Cependant, la peur mêlée au silence ronge ma personne. [...] Je deviens un monstre d'angoisse, les traits tirés, le visage ravagé par l'inquiétude » (SLM, 116). Qu'Ariane se décrive comme un « monstre d'ecchymoses » (SLM, 105), puis comme un « monstre d'angoisse » (SLM, 116), dénote combien Mino a laissé sa marque sur son corps aussi bien que sur son esprit. Le monstre demeure symboliquement sur elle, voire en elle.

À la suite de l'attaque, Ariane avoue avoir « perdu confiance en [s]es sens » (SLM, 130). Un d'entre eux, la vue, se trouve considérablement altéré par l'agression. Après celle-ci, Ariane pose un nouveau regard sur ce qui l'entoure :

De ce flirt forcé avec la mort, je retiens que la peur, lorsqu'elle outrepassa son paroxysme, devient lucidité extrême. Et que l'œil peut saigner. Tout ce que la vie qui fuit devant soi génère se résume en deux mots : tristesse et paranoïa. Je parle ici d'une disparition soudaine de la confiance dans le monde [...] (SLM, 127).

Les lésions oculaires qui découlent de l'attaque semblent donner corps à son changement de perception¹⁰⁰. Il en résulte notamment des réflexes racistes. À la station de police où elle doit identifier son assaillant, Ariane qualifie les « présumés violeurs de sang latin » (SLM, 149) de

⁹⁹ Le héros masculin de la fable antique, Thésée, est notamment absent de la réécriture de Poitras. À ce titre, Ariane est bien l'héroïne du récit.

¹⁰⁰ Les renvois constants à cette atteinte corporelle sont l'occasion de rappeler, par métonymie, la hantise de l'agression : « J'ignorais que l'être humain pouvait saigner du blanc de l'œil » (SLM, 105); « Moi les yeux en sang, devant mon frère en pleurs » (SLM, 105); [...] je ressemble désormais, avec mes yeux écarlates, à ce personnage aux "prunelles crevées" des poèmes d'Anne Hébert » (SLM, 106); « [...] l'éclatement du blanc de mes yeux » (SLM, 109); « Je marche dans les rues vides du centre-ville gris, les yeux tout rouges » (SLM, 111); « Mes yeux rouges s'attardent dans le siens [...] » (SLM, 111); « Elle me demande comme je vais, en essayant peut-être de percevoir l'écarlate de mes yeux [...] » (SLM, 116); « Savais-tu qu'on pouvait saigner des yeux, toi? » (SLM, 130); « [...] mes yeux rouge, blanc, noir » (SLM, 138); « [...] une perruque rouge sang comme mes yeux » (SLM, 142); « Un cortège de présumés violeurs de sang latin défile devant mes yeux rouges » (SLM, 149); « Mes yeux étaient redevenus blancs, sauf peut-être une petite veine en spirale, dans le coin de mon œil droit » (SLM, 153).

« sales, mal rasés, impurs » (SLM, 149). Puis, apercevant trois latinos l'observer à la station de métro, elle énonce : « Plus que jamais, je suis convaincue de la nécessité de porter une arme » (SLM, 150).

La critique littéraire, qui s'est tout récemment intéressée à la dimension raciale du récit, a aussi signalé combien le personnage de Mino se rattache à un stéréotype raciste : « One may here be tempted to accuse Poitras of using a racist and sexist stereotype with Mino: the macho and violent Latino preying on Western white women. [...] Poitras's choice of a protagonist is undeniably problematic » (Schaal, 2014, 47). Les descriptions des personnages masculins guatémaltèques que côtoie Mino signalent quant à elles que le stéréotype du latino se trouve réellement accolé à tous les personnages latinos du récit. L'oncle Tio viole des femmes pendant la guerre et sans que le père de Mino, Leandro et Eduardo fassent preuve d'une aussi grande violence, tous cultivent une attitude machiste envers les femmes. Par conséquent, ils correspondent également au stéréotype du latino véhiculé dans la culture populaire. Celui-ci oscille en effet entre l'idée que les latinos possèdent « a certain grace, style, or savoir faire in matters of love, as well as a readiness to engage in such activity without qualms, or at least puritanical ones » (Kellers, dans Delgado, 2013, 201) et qu'ils soient des « malevolent macho, a thread that can run through the more aggressive variant of the Latin Lover [...] » (Delgado, 2013, 210).

Le rapport d'Ariane avec l'espace pâtit également de l'agression. Mino roue la jeune femme de coups dans la pièce la plus intime de son logement, sa chambre :

Le pire, dans toute cette histoire, est d'avoir été agressée dans mon appartement. Pire encore, dans ma propre chambre, dans mon lit d'enfant, transformé en cercueil l'instant de deux yeux projetés à l'extérieur de leur orbite. Presque morte dans une ruelle, j'aurais eu hâte de réintégrer mon territoire, mes univers, ma chambre. Là, c'est autre chose (SLM, 143).

Alors qu'Ariane pensait les menaces circonscrites aux ruelles mal éclairées, poncif auquel elle revient souvent¹⁰¹, les violences franchissent le pas de sa porte et la traquent dans son espace propre. Lorsqu'elle y est seule, Ariane endure ainsi une « peur limpide, infatigable, qui s'étend avec [elle] sur [s]on édredon, [la] regarde dans le rouge des yeux, installée dans le fond du micro-ondes, assise sur [s]es pots de Nutella, couchée en boule dans [s]on linge sale » (SLM, 129). Son trauma hante son quotidien, si bien qu'elle ne parvient pas à entrer chez elle sans être accompagnée de son frère, qui a déménagé avec elle pour mieux la protéger¹⁰² : « Je ne rentrai pas toute seule, car j'ai immensément peur. [...] Je m'assieds sur la petite clôture en attendant mon frère et reluque les passants d'un air méfiant, la main sur mon faux paget¹⁰³ » (SLM, 137). En attendant sur le pas de la porte, Ariane rend compte de sa dépossession spatiale : à cheval entre l'espace public et l'espace domestique, elle est immobilisée par la terreur, figée dans un entre-deux, rappelée à sa condition de proie.

Malgré qu'elle assure se sentir en sécurité « en plein milieu de la rue, sur la ligne jaune [...] » (SLM, 143), la narratrice n'y est pas vraiment sereine. En plus de circuler dans la métropole munie d'un faux paget, Ariane y soupçonne tout un chacun :

Si les monstres des garde-robes rentrent au placard une fois les premiers rayons de l'aube lancés dans le ciel, ceux de la réalité empoisonnent l'existence 24 heures sur 24. Ainsi, l'homme assis dans le métro, un bouquet de fleurs sous le bras, s'en va peut-être égorger sa femme [...]. Qui sait, le grand maigre qui cuisine les Big Mac dans l'arrière-cuisine du McDonald est peut-être un meurtrier (SLM, 127).

Aussi cherche-t-elle des lieux susceptibles d'être sûrs pour les femmes. Elle se dirige notamment dans le quartier gai, puis entre dans un café paré d'un drapeau arc-en-ciel. Elle « aime [y] être la

¹⁰¹ Elle note : « Bien sûr, dans une ruelle, j'aurais interprété la scène [de viol] différemment, mais dans mon appartement... » (SLM, 93)

¹⁰² Ce n'est pas sans rappeler Mino et sa sœur; le premier protégeait la seconde. Le récit paraît ainsi véhiculer l'idée qu'une femme a besoin d'un protecteur, même dans un univers où les hommes ne sont pas tous assimilés à des violeurs. Ce n'est qu'à l'occasion de son voyage en Allemagne qu'Ariane est privée de toute protection masculine. Pendant son périple, son amant Ihmre vient toutefois à son secours à une occasion : il se colle à elle pour empêcher un fêtard de lui toucher le dos.

¹⁰³ Il s'agit d'un objet censé déjouer les agresseurs éventuels.

seule présence féminine [...] » (SLM, 131). Autrement, ses craintes ne s'apaisent que lorsqu'elle est en compagnie de sa famille ou de ses amis : « On dit encore que je vais mieux. Tant que je ne suis pas seule, je suis d'accord » (SLM, 129).

Quatre mois après avoir été brutalisée, Ariane pense encore à Mino tous les jours. Dans l'espoir de fuir les souvenirs qui meublent son appartement, elle prend un vol pour la France : « J'ai pensé que ce serait bien de ne pas avoir de garde-robes à scruter pendant un mois » (SLM, 152). C'est la peur qui l'emporte vers l'Europe, mais son départ préfigure tout de même une certaine émancipation. Tandis qu'elle devait voyager avec son frère et sa copine, Ariane décide au final de faire le voyage seule, et se rend plutôt en Allemagne.

Vers une ouverture – à l'autre, au monde

Au début de son périple, la jeune femme cherche encore à se dérober au regard des hommes. Elle traverse la ruelle Reeperbahn, le repère des prostituées de Hambourg, affublée d'un imperméable de grand-père : « Ce soir-là, j'entrerai. J'enfilerais le déguisement et je cesserais de me demander si un homme me suit, un peu comme lorsque je traverse le Village gai, à Montréal » (SLM, 88). Ariane se pare ainsi d'une double protection : elle se vêt comme un homme et se rend dans un quartier regorgeant de femmes sexuellement disponibles, croyant par là ne pas être ciblée par quiconque.

Entre les cuisses ouvertes ornant les portes des bars, les sex-shops et les prostituées aux seins presque découverts, Ariane n'obtient toutefois pas la paix d'esprit qu'elle escomptait : « Malgré mon déguisement d'homme, je ne m'étais jamais sentie aussi fille » (SLM, 89). C'est peut-être parce qu'elle découvre un quartier où les prostituées gardent un territoire qui se conjugue au

masculin¹⁰⁴. En effet, c'est dans une « ambiance de franche camaraderie » (SLM, 90) que « les hommes s'attard[ent] dans la ruelle, racont[ent] que Felicia, c'[est] quelque chose, mais qu'Andy, pour les pipes n'[a] pas sa pareille » (SLM, 90). Dans le quartier chaud d'Hambourg, les hommes rient, se rassemblent et échangent tandis que les femmes se livrent à une compétition pour obtenir leurs faveurs.

Au début de son voyage, la jeune femme prête à Hambourg des traits féminins et passifs. À ses yeux, la ville se fait pénétrer de toutes parts :

Hambourg s'étendait devant moi, les jambes ouvertes. [...] Un garçon s'est élancé dans le vide au bout d'une corde élastique [...]. Mon regard a accompagné sa chute et sa remontée, son va-et-vient de moins en moins spectaculaire [...]. Six églises, certaines aux clochers tronqués par les bombardements de la guerre, se dressaient comme autant de sexes en éveil, offrant à ma vue la force renversée d'une Allemagne frêle. Depuis le 4 novembre précédent, je pressentais des signes de trop-plein de désir partout où je posais les yeux (SLM, 85).

L'Allemagne, et corollairement Hambourg, se montre « frêle » cependant que les clochers et le sauteurs de bungee, rappelant respectivement des phallus en érection et l'activité sexuelle, figurent la force masculine. Mais si Ariane saisit son environnement au prisme du système de sexe/genre – un reliquat de sa rencontre avec Mino –, la jeune femme n'adopte pas ses principes pour autant. Quand un homme l'épie¹⁰⁵ sur le port et s'apprête à l'accoster, la jeune femme lui tire la langue et le fait fuir. De même, lorsqu'un propriétaire de dépanneur la courtise et prend sa main, elle le quitte au plus vite et crache sur son paillason « [a]u nom de tous ceux et celles qui sont à vif à cause de l'emprise d'un déviant » (SLM, 134). Toujours, elle se venge et résiste aux personnages masculins.

¹⁰⁴ Ariane mentionne que « [d]e plus en plus de femmes aux avant-cœurs étranglés dans des corsets lustrés err[ent] sans pourtant désertier un territoire bien gardé » (SLM, 89).

¹⁰⁵ On trouve ici une nouvelle occurrence du « male gaze » théorisé par Mulvey.

L'amant qu'elle prend au cours de son voyage, un Tchèque prénommé Ihmre¹⁰⁶, arbore d'ailleurs une masculinité divergente de celle qu'affichent les autres personnages masculins du roman¹⁰⁷ : « son apparence de même que sa personnalité n'évoquent pas une masculinité dure, brutale ou agressive » (Letendre, 2007, 96). Ariane est attirée par sa « voix androgyne » (SLM, 114) et elle mentionne que « [s]ans être efféminé, Ihmre [a] quelque chose de féminin. Il [est] la transition heureuse entre l'homme et la femme, l'être de passage qui [l]'ouvr[e] à l'autre, [lui] réappren[d] à aimer l'étranger » (SLM, 124). Sa relation avec lui se développe à l'écart des normes binaires du genre car Ihmre emprunte aux deux genres à la fois. Il porte des jupes, se maquille et fait preuve de « douceur, [de] sensibilité, [de] délicatesse, [de] sensualité » (Letendre, 2007), des qualités le plus souvent accolées au féminin.

Le couple qu'Ariane et Ihmre forment, fondé sur la réciprocité, est dépourvu de toute forme de domination. En rend compte le changement de pronom dans ce passage où les amants participent à un rave et où Ariane détaille les sensations que lui procure l'ecstasy :

[...] j'étais une éponge en forme d'être humain qui quittait son lit de guimauve. Ihmre était tout près, avec un bonbon aux poires. Nous avons joué à des jeux de langues et de goût en s'embrassant, le bonbon valsant d'une bouche à l'autre, dans un roulement tendre. Nos mains recouvertes de gel se tâtaient, comme plongées dans une argile tiède en mouvement » (SLM, 146).

Ariane et Ihmre paraissent alors partager un même geste, former un « nous » uni. La jeune femme échappe ainsi à la logique patriarcale à laquelle voulait l'assujettir Mino : elle se révèle un sujet aussi désirant que son partenaire.

¹⁰⁶ Dans une perspective raciale, l'identité nationale du personnage, garantissant sa blancheur, est significative. Ariane prend pour amant un homme blanc, qui plus est issu d'un pays au « [t]erritoire passif et innocent, violé par les communistes, les nazis, les Américains, les touristes [...] » (SLM, 134). Ihmre, comme son pays d'origine, est associé à la passivité plutôt qu'à l'agressivité.

¹⁰⁷ Sauf peut-être Alexandre, le frère d'Ariane, qui se voit aussi conférer une masculinité plus douce (Letendre, 2007).

Au cours de son « *trip* » de drogue (en italique dans le texte, SLM, 145), de cette « mise en abîme d'un voyage dans le voyage »¹⁰⁸ (SLM, 145), Ariane paraît se réapproprier son corps, auparavant toujours colonisé par le « monstre » (SLM, 105; SLM, 116). Elle veut « toucher et être touchée » (SLM, 145) et voit son goût, son ouïe et son odorat décuplés : « Le goût de sirop de fruits m'éclatait dans le thorax, mes jambes étaient emportées par les rythmes électroniques [...]. Ça sentait les fleurs, l'urine, la sueur, la barbe à papa et les hamburgers » (SLM, 146). Elle reprend confiance en son environnement et se laisse porter par la foule : « J'ai ainsi dérivé, étendue sur un océan de mains, face à la statue de la Victoire » (SLM, 145).

La fête commémore la chute du mur de Berlin et se déroule à l'endroit même où s'ouvrait le mur. Considérant l'hypotexte sur lequel se base le roman, il est possible de déceler dans la percée du mur la sortie d'un labyrinthe métaphorique. À la clôture du récit, Ariane paraît avoir vaincu ses monstres intérieurs. Tandis qu'elle vogue de mains en mains, vers un monument érigé à la Victoire¹⁰⁹ de surcroît, sa trajectoire ne semble plus portée par la peur. Dans le dernier chapitre, loin de se concentrer sur son seul passé, comme c'était le cas dans le reste du récit¹¹⁰, elle se tourne vers l'avenir. À l'image de l'Allemagne à laquelle elle s'identifie profondément¹¹¹, Ariane reconquiert la puissance que lui avait soutirée son agresseur :

Je découvrais en Allemagne une terre contaminée qui survivait à ses clochers évanouis, à ses camps de concentration [...], à un mur effondré, mal cicatrisé. [L'Allemagne] avait aussi un côté meurtri, des plaies béantes nommées Dachau, Ravensbrück, Sachsenhausen et Buchenwald.

¹⁰⁸ Dans ce fragment, les nombreux renvois au voyage surdéterminent le rôle que joue la mobilité d'Ariane dans sa réappropriation corporelle.

¹⁰⁹ Le monument en question représente Victoria, le pendant romain de Niké, la déesse grecque de la victoire. Le référent mythologique renforce l'idée qu'Ariane parvient à se sortir du labyrinthe, auparavant gardé par le Minotaure.

¹¹⁰ Rappelons que chaque chapitre où Ariane relate une portion de son voyage est suivi d'un chapitre qui se concentre sur son agression ou sur l'angoisse qui en dérive. Le texte, structuré par de nombreux sauts temporels, rend compte de l'obsession que cultive Ariane pour son passé.

¹¹¹ « Comme l'estampille dans mon passeport prouvait ma visite en Allemagne, une marque témoignait de mon passage dans un autre pays lourd d'histoire, celui des survivants » (SLM, 153).

Affaiblie par sa puissance, elle se remettait de ses blessures d'après-guerre, encore plus forte d'avoir contemplé sa faiblesse dans le rouge des yeux » (SLM, 120).¹¹²

Elle est dès lors libre de se mouvoir à sa guise, retourne à Montréal et prévoit voyager de nouveau avec Ihmre l'année suivante.

En concordance avec le mythe originel, Poitras fait de Mino un prédateur subjugué par ses pulsions, d'autant plus que celles-ci sont encouragées par les scripts de la culture machiste de sa région. Le violeur, qui s'abreuve au machisme de ses aînés, instaure sa loi au Guatemala, puis au Québec. Cette loi conquiert l'espace public et instaure un régime d'endroits protégés qui ne sont souvent eux-mêmes pas garants de toute intrusion. Mino Torrès pourchasse chaque femme comme il chasserait une proie. Des ruelles montréalaises, où il viole une étudiante, à ses logements au Guatemala et Québec, Mino domine l'espace de manière à asservir les personnages féminins. Ses victimes ne se résument donc pas aux trente-trois femmes qu'il brutalise. S'ajoutent à ce nombre sa sœur et son épouse, toutes deux aux prises avec sa dictature spatiale. Embourbées dans les ordres de Mino, ces dernières peinent à agir au diapason avec leurs désirs. La première voit ses prétendants chassés et la seconde s'étiole, privée de toute activité extérieure à son appartement. Dans *Soudain le Minotaure*, un grand nombre de personnages féminins paraissent bel et bien prisonniers des désirs masculins et peinent à accéder à l'agentivité.

Sans n'avoir jamais obéi à Mino, Ariane voit aussi son monde chamboulé par lui. Terrifiée à l'idée de faire l'objet d'une nouvelle attaque, la jeune femme voit chacun de ses gestes et déplacements guidés par la peur. D'une certaine manière, elle se trouve également prisonnière,

¹¹² Il est certes difficile de percevoir l'Allemagne comme une victime de la Deuxième Guerre mondiale; l'idéal de pureté sur lequel reposait la plateforme d'Hitler pose plutôt le pays en agresseur. Cependant, nombre des personnes juives, homosexuelles, tziganes et handicapées tuées dans les camps de concentration faisaient partie de la nation allemande. Leur génocide a donc laissé ses béances dans le pays, ici symbolisées par les camps de concentration. Il est ainsi possible de percevoir l'Allemagne comme son propre bourreau, et en corollaire, comme sa propre victime.

tout comme Anna et Maria, en ce qu'elle n'est pas libre de se mouvoir à sa guise. Mino a laissé sa marque sur ses membres, son esprit, de même que sur les lieux qu'elle habite. Mais si au début de son périple en Allemagne, la narratrice attribue d'emblée l'espace aux hommes, elle se défend tout de même de se soumettre à ces derniers. Ce n'est cependant qu'au contact de son amant Ihmre, et après avoir consommé de la drogue, laquelle agit à titre de désinhibiteur, qu'Ariane reprend confiance en son environnement, jusqu'à se laisser porter par une foule d'inconnus à l'occasion d'une fête. Au cours de son voyage, elle renoue aussi avec son désir et se réapproprie son corps. Elle s'émancipe dès lors de l'ordre patriarcal la posant en objet sexuel et la reléguant à la sphère intime. Au final, des deux narrateurs, un seul se libère de l'emprise de l'autre. Tandis que les pensées de Mino sont toujours orientées vers Ariane, cette dernière danse à l'emplacement où s'est ouvert le mur de Berlin; elle quitte ainsi le labyrinthe symbolique, terrain de chasse et prison l'assujettissant aux volontés du violeur.

CHAPITRE III

Traverser le parcours à obstacles : stratégies émancipatrices des pouvoirs de classe et de genre dans *Pute de rue* de Roxane Nadeau

Le vent dans les voiles, au large de côtes cassées.

Roxane Nadeau, *Pute de rue*

Roxane Nadeau publie en 2003 *Pute de rue*, un roman autofictionnel aux éditions Les Intouchables. Y est livrée la parole brute d'une travailleuse du sexe opérant dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, un secteur défavorisé de Montréal. Avec *Pute de rue*, Nadeau se dissocie de la tradition littéraire, qui a le plus souvent relégué la putain à l'arrière-plan de la diégèse (Leclerc, 2005, 6). La prise de parole de sa narratrice offre un nouveau regard sur les rapports de pouvoirs qui sous-tendent les pratiques sexuelles et spatiales des putains¹¹³. Car *Pute de rue* a ceci de particulier que sa narratrice, Vicky, est une prostituée sans abri. En plus de jeter un nouvel éclairage sur les activités prostitutionnelles, le roman esquisse également un portrait de la rue et, corollairement, de l'espace public, vu depuis la position de travailleuse du sexe itinérante.

Or que cette dernière habite la rue paraît mettre à mal le découpage traditionnel des espaces, son investissement du dehors laissant entrevoir une reconfiguration spatiale au profit du féminin ainsi

¹¹³ Dans son ouvrage *Reading, Writing & Rewriting the Prostitute Body*, Shannon Bell note à cet effet qu'à l'ère postmoderne : « [...] prostitutes collectively and in the realm of art deploy their bodies as sites of resistance to undermine both the hegemonic production of the prostitute body in modernity and the modernist feminist reproduction of the prostitute body » (Bell, 1994, 12).

qu'une posture agentive. La saisie de lieux historiquement impartis au masculin n'étant cependant pas gage absolu d'émancipation (Côté, 2013), je vise à déterminer si et en quoi *Pute de rue* réécrit les configurations spatiales patriarcales de même que la figure patriarcale de la prostituée, figure largement assimilée dans nos sociétés à la soumission au masculin (Leclerc, 2005)¹¹⁴. Pour ce faire, je m'attacherai à cerner l'imbrication des mécanismes d'oppression sociale dans le récit.

C'est à ce titre que je m'intéresserai aux relations qu'entretient la prostituée avec chaque communauté de personnages représentée dans l'œuvre. Je me pencherai d'abord sur les interactions de la putain, réputée agente de désordre¹¹⁵, ici doublement « désordonnée » car elle est sans abri¹¹⁶, avec les citoyens du quartier Hochelaga-Maisonneuve ainsi qu'avec les forces de l'ordre. J'examinerai ensuite les relations qu'entretient Vicky avec les trafiquants de drogue et avec ses clients masculins, puis porterai mon attention sur les comportements violents de ces derniers ainsi que sur la menace qu'ils font planer sur la sphère publique; une menace visant à « intimider, contrôler et approprier les femmes » (Pheterson, [1996] 2001, 20) autant que les espaces sociaux (Guillaumin, 1992). Finalement, et considérant que Vicky se définit comme lesbienne, j'analyserai la manière dont la narratrice interagit avec les autres lesbiennes qu'elle côtoie et comment elle compose avec son orientation sexuelle, laquelle s'inscrit à l'encontre de ses activités prostitutionnelles, plutôt axées vers une clientèle masculine.

¹¹⁴ Précisons que Vicky ne se trouve pas sous le joug d'un proxénète et ne fréquente aucune maison close.

¹¹⁵ Selon Mélanie Leclerc, la prostituée « symbolise le désordre, l'excès, l'imprévoyance » (Leclerc, 2005, 8).

¹¹⁶ Dans son article « The Homeless Body », Samira Kawash soutient que si le corps itinérant « disrupts society's homogeneity or harmony, it is because body appears as a material, substantial, fleshy barrier to the unity of society » (Kawash, 1998, 329).

Espaces de déclassement

L'incipit de *Pute de rue* est révélateur des hiérarchies sociales et spatiales en opération dans tout le roman. D'entrée de jeu, le regard d'un homme signale à la narratrice qu'elle constitue une présence indésirable dans la sphère publique¹¹⁷:

C'est quoi son esti de problème, à ce gars-là! Y a jamais vu ça, une pute? À part dans les magazines pornos, pis dans les films de cul! Une actrice qui fait sa cochonne, ça c'est de la belle salope [...]. Mais le vrai stock, les vraies putes, es-tu capable de dealer avec, hein? [...] Tu peux ben continuer à penser qu'on est rien que des esties de tout' croches, des esties de salopes (Nadeau, 2003, 9)¹¹⁸.

Il apparaît que du point de vue du passant, les prostituées itinérantes dérangent davantage que les actrices de l'industrie pornographique¹¹⁹, elles proprement médiatisées, voire figées, par l'imprimerie ou la pellicule. Parmi le groupe des travailleuses du sexe, elles occuperaient la position inférieure.

Rationalisant la répulsion des passants, Vicky souligne qu'il est : « [...] vrai que sur la rue, [elles sont] une couple à être pas mal fuckées, pis à s'en crisser. [...] Sur le manque, pas dormi, tout crottées » (PDR, 9). Les stigmates de la vie dans la rue, marquant le corps des putains et signalant leur position de classe, teinteraient négativement le jugement des citoyens¹²⁰. L'hostilité de ces derniers à l'égard des prostituées est d'ailleurs réitérée à de nombreuses reprises dans le récit – « Y a les résidants, aussi, les “bons citoyens” qui nous haïssent de plus en plus » (PDR, 20) –, si bien que Vicky formule cette boutade : « S'il fallait que je charge à toutes les fois que quelqu'un

¹¹⁷ Susanne Kappeler signale à cet effet que non seulement la prostituée est « une femme (esclave libre), mais une femme “en marge de la société” telle que cette société se définit » (Kappeler, dans Gould, 1988, 32).

¹¹⁸ Je référerai dorénavant à *Pute de rue* par le sigle PDR, suivi du numéro de la page de la citation.

¹¹⁹ Elles font tout de même l'objet d'opprobre dans nos sociétés, mais dans une moindre mesure.

¹²⁰ Dans son portrait des itinérants dans les fictions canadiennes, Domenico Beneventi soutient que : « [...] la pauvreté est construite comme une tare inscrite sur le corps, une source de honte qui doit être cachée du public [...] » (Beneventi, 2017, 259).

me regarde de travers ou trop longtemps, j'aurais quasiment plus besoin de faire de clients » (PDR, 10)¹²¹.

L'apparence des prostituées joue contre elles sur les trottoirs, mais également lorsqu'elles tentent d'entrer dans les salles de bain de divers lieux publics, que ce soit pour se soulager ou pour consommer de la drogue : « Les toilettes publiques, on le sait, oublie ça. Anyway, avec ce que j'ai l'air, on me verrait venir à deux milles à la ronde, pas moyen de se faufiler » (PDR, 27). Parfois malpropres, souvent blessées et mal habillées – Vicky a un œil au beurre noir, des taches sur ses vêtements et des bras remplis de trous et parsemés de galles –, les putains ne passent pas inaperçues; elles se voient corollairement refuser l'accès aux salles de bain réputées « publiques ». Car celles-ci ne desservent pas tout le public, mais bien la population *straight*¹²² de la ville. « On » se chargera de barrer le chemin de quiconque paraît appartenir au groupe des non domiciliés, des prostituées et des drogués, c'est-à-dire au groupe des personnes qui ne sont pas, aux yeux de qui régit l'espace, de membres légitimes du public.

L'appartenance de classe des prostituées leur interdit en outre l'accès aux salles de bains des commerces privés :

Depuis que toutes les toilettes sont réservées pour les clients seulement, on est quasiment obligées de pisser dans la rue. Mais eux, les clients, y peuvent pisser partout. Toutes les sortes de clients. Les miens comme ceux du restaurant. Un gars qui pisse dehors, y se le fait pas dire. Nous autres, on peut pas pisser en dedans pis on se fait regarder de travers si on pisse dehors (PDR, 27).

L'injonction à consommer agit ici comme un dispositif de ségrégation spatiale empêchant les travailleuses du sexe de répondre à un de leurs besoins primaires. D'autant que s'y adjoignent

¹²¹ De même, lorsqu'elle se déplace, la narratrice se heurte à la réprobation des passants : « Là, juste à marcher de même, j'ai plein d'espace pour sentir que les autres me regardent de travers. Ou comme une curiosité » (PDR, 64).

¹²² C'est le référent qu'utilise Vicky pour parler des personnes qui ne se prostituent pas, ne vivent pas dans la rue et ne consomment pas de drogue.

des contraintes reposant sur le genre, restreignant également le nombre de lieux auxquels elles ont accès pour uriner.

Que la possibilité de se soulager à l'extérieur s'avère la prérogative du masculin n'est pas sans faire poindre une asymétrie dans les rapports d'appropriation spatiale des personnages masculins et féminins; le fait d'uriner en plusieurs lieux est d'ailleurs associé, dans le règne animal, au fait de marquer son territoire. Or que les prostituées de rue se voient interdites d'uriner en public trahit que l'extérieur demeure, du moins symboliquement, un territoire masculin. Plus encore, cela révèle que les prostituées ne disposent pas d'espaces qui leur soient tout à fait propres : ce sont les citoyens qui détiennent le pouvoir de déterminer les modalités d'occupation des rues, des toilettes publiques et commerciales, lesquelles avantagent généralement les personnes avec des domiciles tout autant que les hommes¹²³.

À ce titre, et loin de s'arrêter à la régence des espaces sanitaires, certains des habitants d'Hochelaga-Maisonneuve comptent étendre leur pouvoir d'éviction à tout le secteur, un effort qui fait la une du journal local : « Un gros titre : “PROSTITUÉE retrouvée morte [...]”. Les résidants en ont assez de la violence dans leur quartier et continuent leurs pressions pour enrayer la prostitution” » (PDR, 36, en majuscule dans le texte). Plutôt que de s'en prendre aux agresseurs¹²⁴, les « bons citoyens » (PDR, 20) blâment et punissent les victimes pour les crimes qu'elles subissent; ils dévoilent ainsi leur position, alignée sur celle des clients¹²⁵.

¹²³ Par conséquent, les putains « servent » les hommes sur leur territoire à eux.

¹²⁴ Ce sont le plus souvent des clients.

¹²⁵ Signalons au passage que selon Gail Pheterson, « répondre à la violence des hommes en contrôlant le comportement des femmes est une position injustifiable et intenable » (Pheterson, [1996] 2001, 28) qui contribue à l'oppression du groupe des femmes par le groupe des hommes.

Une loi à deux vitesses

Dans leur lutte pour le contrôle des espaces publics, les résidants bénéficient de l'assistance des forces de l'ordre. Traitées comme des criminelles¹²⁶, les prostituées ne profitent pas de la même protection que les autres occupants du quartier : « [...] les bœufs, d'habitude, y sont pas pressés de trouver c'est qui le tueur, quand c'est une pute qui se fait passer! » (PDR, 36) Il s'ensuit que les policiers ne se préoccupent pas de la sécurité des travailleuses du sexe lorsqu'ils sanctionnent des clients : « [...] la police arrête beaucoup plus de clients qu'avant. [...] On est obligées de se cacher encore plus, ça fait qu'y [les clients] stressent ben raide, pis y se défoulent sur nous autres! [...] Quand ils se font embarquer par la police, c'est jamais parce qu'y nous ont cassé la gueule » (PDR, 70). En obligeant les putains à circonscrire leurs activités sexuelles aux coins sombres, les forces de l'ordre diminuent les potentialités géographiques des prostituées et rendent leur travail plus dangereux.

Dans ce contexte, chaque membre du corps policier constitue un obstacle à la liberté de circulation des travailleuses du sexe : « Merde! La police. Tourner le coin » (PDR, 47). En témoignent les nombreuses interactions de la narratrice avec les forces policières : « Je me suis fait enquêter trois fois cette semaine, en plus du ticket qu'y m'ont donné pour avoir traversé sur une lumière rouge¹²⁷. Pourtant, y avait d'autre monde qui traversait en même temps que moi. Mais eux autres, y en ont pas eu, de ticket » (PDR, 15). Se démarquant du lot, seule Vicky est victime de harcèlement policier, probablement parce qu'elle seule porte des marques corporelles l'affichant comme itinérante. En concordance avec la réalité vécue par les sans-abri dans nos

¹²⁶ Au moment de la publication, la sollicitation demeure illégale au Canada.

¹²⁷ Notons qu'à ce moment, Vicky est littéralement punie pour s'être déplacée. Cette scène accentue conséquemment l'illégitimité du personnage de putain dans l'espace public.

sociétés, la « trop grande visibilité urbaine [de la narratrice] [...] signifi[e] [pour elle] danger, violence ou arrestation » (Beneventi, Rimstead, 2017, 14).

Il faut donc voir que l'inaction des autorités envers les agresseurs n'est pas le signe de leur impuissance, elle est plutôt fonction du degré de légitimité sociale des victimes : « Déjà que c'est rare que les gars se font arrêter parce qu'y frappent leur femme. Pour nous autres, oublie ça » (PDR, 70). Marginalisées dans un groupe déjà subordonné, et qui plus est extrêmement pauvres, les prostituées de rue occupent le dernier échelon de la hiérarchie sociale; elles se voient corollairement persécutées¹²⁸ par les policiers, les clients et les résidants à la fois¹²⁹.

Appropriation des lieux de pouvoir citoyen

Malgré qu'elle soit assiégée de toutes parts, Vicky résiste aux efforts de délocalisation à son endroit. S'adressant mentalement à une résidante prêchant l'élimination de la prostitution¹³⁰, elle énonce en ce sens : « Veux-tu ben me crisser patience. La rue pis le trottoir, c'est à tout le monde! Les ruelles aussi! [...] Ben check ça, la matante, j'suis pas pantoute prête à débarrasser le plancher. Pis après moi, il y aura d'autres. J'suis pas la première, ni la dernière !» (PDR, 16) Bien qu'elle ne revendique pas sa place à voix haute, Vicky fait tout de même passer ses désirs avant ceux du groupe dominant; elle fait ainsi preuve d'une certaine agentivité : « Que j'arrête? Que je m'en sorte? Que je me sorte de quoi? Pour qui? Pour que le monde soit tranquille? De la marde, je ne leur ferai pas ce cadeau-là » (PDR, 35-36).

¹²⁸ Dans son texte « The Right to the City », David Harvey soutient que « the poor, the underprivileged, and those marginalized from political power [...] suffer first and foremost from th[e] process [of urbanization under capitalism] » (Harvey, 2012, 16). La population pauvre n'aurait donc pas le même « droit à la ville » que la classe bourgeoise. Elle souffrirait notamment du « process of displacement and dispossession » (Harvey, 2012, 18) induit par l'aménagement des villes à la faveur d'une société de consommation.

¹²⁹ La frontière entre le groupe des résidants s'affichant contre la prostitution et celui des clients s'avère poreuse : « En plus, il y en a quelques-uns de ces foutus membres du comité des résidants qui sont des clients. Criss d'hypocrites » (PDR, 27).

¹³⁰ « La tabarnak! Elle passe des tracts pour éliminer les prostituées » (PDR, 16).

Plus précisément, en restant en poste sur le trottoir, non seulement la narratrice se pose-t-elle à l'encontre de l'ordre spatial que prônent ses détracteurs, elle le met en péril¹³¹. Toujours en discours intérieur, où elle se désigne cette fois à la manière des policiers, Vicky évoque son potentiel de perturbation sociale : « Tu troubles la paix des bons citoyens, tu troubles l'ordre public, comme y disent » (PDR, 70). En dépit de la honte¹³² que suscitent en elle les regards et les commentaires désobligeants, la narratrice expose son corps à la vue de tous, dans le but de mettre au jour les failles de la société : « Je suis là, sur la rue et sur la dope, pour que le monde voie l'absurdité d'être dans les rangs » (PDR, 45).

Qui plus est, lorsqu'elle reçoit des contraventions pour avoir circulé dans la ville, Vicky se garde bien de les payer : « [...] tu le sais que tu le payeras pas, ce ticket-là. Pas plus que les autres » (PDR, 70). Elle nie ainsi l'autorité des forces policières de même que les normes spatiales qu'elles défendent. Mais s'il est vrai que la « corporalité troublante [des itinérants] constitue une menace pour les pratiques spatiales normalisées qui dépendent des modes capitalistes de production, de consommation et d'accumulation » (Beneventi, 2017, 261), Vicky ne se trouve pas dans la rue dans le seul but de mettre en cause les structures sociales normatives. Son itinérance découle aussi de sa consommation de drogues, laquelle ressortit en grande partie aux violences dont elle a fait l'objet enfant.

Lieux d'intersection d'éros et de thanatos

La narratrice se dit incapable de « vivre avec les écoeuranteries qu'on [lui a] injectées. Ça fait [qu'elle] s'injecte [elle]-même. Quand [elle est] gelée, c'est presque comme si y était rien arrivé. Ni à sept, dix ou douze ans » (PDR, 83). La drogue s'offre ainsi comme échappatoire aux

¹³¹ Rappelons que l'agentivité des individus se mesure à leur capacité de réformer les normes sociales à leur avantage (Havercroft, 2001).

¹³² « La criss de honte, grosse comme la vie. Qui me pousse à faire comme si le monde existait pas, pis en même temps qui me donne le goût de leur mettre en pleine face. Ouais, je fais dur. Pis? » (PDR, 25-26)

souvenirs, ceux de ses viols subis à répétition¹³³ et dont dérive son choc post-traumatique¹³⁴. Soulignons qu'un des viols se produit alors que Vicky a un fusil sur la tempe; il donne à voir un vacillement entre la vie et la mort¹³⁵, moment qui a une incidence sur l'entièreté de son parcours¹³⁶. En témoigne le réseau de référents à la vitalité ainsi qu'au trépas qui s'attache à chacune des sphères de sa vie : « C'est drôle à dire, mais je me sens plus vivante que jamais. Sauf que c'est comment ça se passe qui me tue. Entre les clients violents, la police, pis les passants, c'est roffe en esti. Sans compter que ça brasse dans les shooting galleries » (PDR, 19). Ces sites d'injections sont le lieu d'overdoses fréquentes, qui entraînent leur lot de pertes de conscience et de décès¹³⁷ faisant suite à de fortes périodes de jouissance. Ils se donnent corollairement comme un concentré de vitalité et de mort.

À l'instar de la rue, ces piqueries n'appartiennent pas d'emblée aux prostituées. Elles se trouvent plutôt la propriété de vendeurs de drogues, de sorte que ce sont eux qui y formulent les règles, décident qui peut y consommer : « Je ne peux pas aller au shooting si j'y en achète pas, y va penser que j'ai copé ailleurs, pis si j'y dis que c'est juste un restant, que ça me prend trois quarts d'heure à le faire comme toujours [...] y va me barrer » (PDR, 27)¹³⁸. Vicky note que dans une des piqueries, « quand [s]a chum Lucy en a fait une, o.d., y ont pas attendu de savoir si elle passait au travers ou pas. Y l'ont câlissée dans le container à vidanges dans la ruelle! » (PDR, 57) N'étant qu'une usagère de passage, Lucy voit son corps lancé dans une poubelle, geste qui met en lumière le peu de considération que lui portent les maîtres des lieux.

¹³³ Bien que les événements vécus à sept et dix ans ne sont pas rapportés dans l'œuvre, Vicky raconte l'agression sexuelle qu'elle a subie à douze ans. Comme la narratrice rassemble les trois incidents dans une même énumération, il est possible d'avancer qu'il s'agissait de viols dans les trois cas.

¹³⁴ « J'en ai fait pas mal des thérapies. Mon premier psy, j'avais *sept ans*. [...] Je suis "symptôme de stress post-traumatique" à vie » (PDR, 58, je souligne).

¹³⁵ Il se produit sous la menace d'un canon.

¹³⁶ Rappelons que Vicky avoue se trouver dans la rue parce qu'elle n'a pas eu une enfance heureuse : « C'est moi la prostituée, pis ça doit être parce que j'ai eu une enfance difficile, bla bla bla. Je le sais qu'y a un rapport! » (PDR, 26)

¹³⁷ Vicky note : « [...] il y en a trois [putains] qui m'ont pété dans la face [...] » (PDR, 68).

¹³⁸ La narratrice énonce également, un peu avant de faire une overdose : « Il faut que je bouge, il faut que ça passe, [...] il faut pas que je pète au frette, y vont me barrer » (PDR, 52).

Par ailleurs, si le vendeur de cocaïne avec lequel la narratrice fait affaire s'avère plus clément que les assaillants de Lucy – « Jean-Guy, je pense qu'y aurait au moins attendu de voir si j'étais réellement morte » (PDR, 57) –, les rumeurs sur son compte suggèrent qu'il peut aussi se montrer cruel : « [...] je pense qu'y m'aime ben, Jean-Guy. J'suis mieux de continuer à bien m'entendre avec, y paraît qui [sic] peut venir ben mauvais » (PDR, 69). Vicky en vient à le soupçonner d'avoir joué un rôle dans l'assassinat d'une amie prostituée : « En tout cas, tu peux être sûr que si j'apprends c'est qui le chien [qui a tué Marie-Josée], je vais mettre le Pic là-dessus. On va y régler son cas, je te jure! À moins que ce soit le Pic ou ben un de sa gang. Ou celle de Jean-Guy » (PDR, 38). Tout en protégeant officieusement les putains, qui sont leurs clientes, les trafiquants de drogues se révèlent également leurs meurtriers potentiels. De même, les lieux d'injection qu'ils administrent, s'ils font office d'abris et se trouvent être le havre de jouissances éventuelles, n'en recèlent pas moins de dangers mortifères.

Occurrences urbaines du pouvoir masculin

De manière analogue, la rue est une « tombe » (PDR, 99) ainsi qu'un « brouillon de survie » (PDR, 45) qui « vibre » (PDR 45) en Vicky. Cette dernière la qualifie de « criss de bon buzz » (PDR, 19), d'un lieu de liberté totale¹³⁹ où prévalent des plaisirs sans égal¹⁴⁰ tout autant que les agressions. La narratrice revient constamment sur celles-ci¹⁴¹ : « Ça fait trois fois que j'ai des black eyes. J'ai déjà failli perdre un œil. Des coups de cap d'acier dans la face. Y m'a cassé le nez à deux places. Sans compter les couteaux sur la gorge, pis les guns sur la tempe. Ni le nombre de fois où on se fait pousser sur la tête pendant qu'on suce » (PDR, 80). Pour autant que la mention au fusil semble renvoyer au viol que subit Vicky avant d'être itinérante, il apparaît que

¹³⁹ Sur son passage à la rue, elle note : « Je me suis jamais sentie aussi libre depuis que j'ai décidé de décrocher! » (PDR, 91)

¹⁴⁰ « Quand je suis toute seule avec ma dope, que le rush y rentre, c'est comme si je venais. C'est fort, super fort. Fuck que j'aime ça » (PDR, 23).

¹⁴¹ « Tabarnak, à toutes les semaines, il y a une fille qui se fait attaquer? » (PDR, 12)

nombre des assauts énumérés se produisent bien sur les avenues d'Hochelaga-Maisonneuve. Dès les premières pages, la narratrice arbore un œil au beurre noir, reliquat d'une altercation avec un client.

Le nombre important d'agressions évoquées ci-haut reflète le caractère dangereux de la rue, en particulier pour qui s'y prostitue : « Remarque, ça a toujours été de même, c'est une job risquée, faire la rue » (PDR, 15). Comme le souligne Isabelle Boisclair, les clients « circulent en voiture, et c'est souvent à l'intérieur des voitures qu'ont lieu les rapports sexuels¹⁴²; or, dans cet espace, la prostituée n'est pas en situation de pouvoir » (Boisclair, 2009, 208). Vicky insiste d'ailleurs sur les risques qu'encourent les prostituées lorsqu'elles se trouvent dans le véhicule d'un client : « [...] c'est rendu que tu sais jamais si tu vas sortir du char avec tous tes morceaux, pis avec ton cash » (PDR, 15). C'est en outre dans un stationnement¹⁴³, derrière une église¹⁴⁴, qu'est tuée Marie-Josée.

Il va sans dire qu'au volant, les personnages masculins détiennent un pouvoir certain sur leurs passagères. Plus encore, il arrive que les clients utilisent leur voiture comme des armes :

L'hiver dernier, y en a un qui m'a couraillée dans son char pendant cinq ou six rues. [...] Des petites rues, quasi désertes, évidemment. On va toujours dans des coins noirs pour pas se faire pincer par la police ou se faire stooler par les résidants. Y essayait de me coincer contre un mur pis de me foncer dessus. La chienne. Épouvantable. J'avais reçu une couple de coups de poing dans la face, mais j'avais réussi à sortir de la voiture. Je me suis roulée dans la neige, j'ai crié, j'ai couru, j'suis virée folle de peur. Plus de bottes, plus de manteau, pis les deux yeux au beurre noir (PDR, 80).

Le client use ici de son véhicule comme de ses poings. En retour, la putain se voit dépossédée de ses vêtements et de ses souliers; elle ne dispose d'aucune protection et se retrouve dans un état de

¹⁴² À ce titre, on peut concevoir les automobiles comme une extension des rues sur lesquelles les personnages féminins se prostituent.

¹⁴³ On peut donc supputer que Marie-Josée se trouvait dans la voiture d'un client.

¹⁴⁴ Notons que l'Église a contribué à établir une relation dichotomique entre les figures de la vierge (Marie) et de la prostituée (Marie-Madeleine), relation qui avilit les putains aux yeux de la société. Qu'il soit indiqué que Marie-Josée a été tuée sous les clochers d'un bâtiment incarnant une des institutions responsables de l'opprobre dont elle a fait l'objet est donc significatif.

vulnérabilité sans précédent. L'enchevêtrement des ordonnances masculines, citoyennes et policières qui quadrillent l'espace public et obligent les putains à circonscrire leurs activités sexuelles aux coins sombres menace alors jusqu'à la vie de la prostituée¹⁴⁵.

Dans les rues, la voiture symbolise le privilège ainsi que le pouvoir masculin. Elle confère aux clients une protection ainsi qu'une force motrice et destructrice dont les putains ne peuvent user. Pour ces dernières, se mouvoir dans la sphère publique s'avère en effet chose ardue, si bien que la difficulté de se déplacer tient du leitmotiv dans le discours de Vicky : « J'ai mal aux pieds, pis j'en peux plus de me faire rappeler que je me sens trou de cul à toutes les fois que je le montre un peu » (PDR, 25)¹⁴⁶.

Rares sont les trajets de voiture pendant lesquels la narratrice se sent en sécurité. Ce n'est qu'en compagnie d'un de ses habitués, Raymond, que Vicky se détend : « C'est bon rouler en bagnole jusqu'à Longueuil, sans stresser parce que c'est loin. Sans rusher parce que tu sais pas où le gars t'amène, si y va te ramener et dans quel état. La peur. Qui me gruge » (PD, 78 -79). En s'éloignant du quartier Hochelaga-Maisonneuve, la putain parvient à se délester de sa peur, ce qui n'est pas sans surdéterminer la dangerosité des artères qu'elle sillonne d'ordinaire. Dans l'appartement de Raymond, se situant en banlieue de Montréal, Vicky goûte à une quiétude peu habituelle.

Appropriation des lieux de pouvoirs masculins

Vicky se sent aussi dans « [s]on élément, en terrain tout à fait connu et réconfortant » (PDR, 63) dans la piquerie de Jean-Guy. Après l'overdose qu'elle y fait, celui-ci lui en refuse cependant

¹⁴⁵ Rappelons que dans le passage cité, Vicky se trouve dans les ruelles désertes et dangereuses pour échapper au regard des résidents et des policiers.

¹⁴⁶ « Ayoye! Mes pieds. Il faudrait vraiment que je me fasse un hit pour me replacer, si je veux être capable de marcher droit » (PDR, 11); « [...] je marche tout croche [...] » (PDR, 16); « Ayoye! Je recommence à avoir mal aux pieds » (PDR, 41); « Ayoye, mes pieds » (PDR, 42).

l'accès, et ce n'est qu'avec force arguments que Vicky parvient à y revenir. Elle résiste ainsi à qui souhaiterait contraindre ses déplacements. La narratrice résiste également aux clients qui la brutalisent :

Ce que je préfère, c'est de me prendre à mon propre jeu. M'embourber dans des trous noirs et me débattre comme une mouche, prise dans une toile d'araignée, qui va se bouffer toute crue. Ouais, me foutre dans la gueule du loup. C'est quand je me fais croquer que je me sens la plus vivante. [...] Si je me fais tuer, j'aurai au moins vécu pour l'assassin (PDR, 46).

La narratrice se dessine ici comme une proie s'élançant sur le territoire du prédateur – dans sa toile, sur sa langue même – et s'y débattant avec fougue. Mais dans ce passage, si l'avatar de la putain joui d'abord de se défendre, il perd son agentivité au moment de mourir, allant jusqu'à subordonner sa vie à celle du tueur. Ce motif est réitéré plus loin dans le roman :

Souvent, je me dis que, quand ça va arriver, qu'y en a un qui va me tuer, pis j'suis sûre que ça va arriver, je me débattrai pas. Je vais me laisser faire pis je vais même l'encourager. [...] Mais c'est pas ça qui se passe. Je cris, je me débats, je frappe. J'essaye à tout prix de sauver ma peau (PDR, 81-82).

La narratrice revient alors sur son assertion initiale, se montre de plus en plus combative. La gradation dans ses moyens de défense¹⁴⁷ cadre alors davantage avec l'insoumission qui la caractérise d'ordinaire.

Pour Vicky, être la cible de coups ne signifie pas céder son pouvoir aux agresseurs : « J'ai beau être complètement accro à la dope et me faire crisser une volée trous les trois mois, il en reste pas moins que dans tout ça, j'ai du pouvoir. Sur les gars, ça, c'est officiel. Sur ma vie, aussi » (PDR, 48). Site privilégié de violences, la rue se révèle aussi un environnement propice à l'autonomisation des personnages féminins : « À faire la rue, je décide de mes heures, je décide où, avec qui, combien, pis je décide si je rentre ou pas. Je peux m'habiller comme je veux, je peux me geler quand je veux. Pis un client, ça reste juste un client » (PDR, 78).

L'autodétermination teinte chacun des gestes de la narratrice, comme l'atteste la répétition des

¹⁴⁷ Des cris, Vicky passe aux coups.

syntagmes « je décide » et « je veux ». Ce sont les désirs de la putain qui priment sur ceux de ses clients, ces derniers se trouvant dévalués par le modalisateur « juste » indiquant leur interchangeabilité, signe que la narratrice ne les reconnaît pas comme ayant une valeur propre.

Vicky se soustrait par ailleurs à leurs directives et ne s'en cache nullement : « Pis y voudraient qu'on avale, en plus. [...] Quand j'suis pognée pour en sucer un pas de capote et pour le recevoir dans' bouche, je le crache après. [...] j'haïs pas qu'y le sachent, que je les crache. [...] Pis c'est quand même moi qui ronne » (PDR, 12). Dans ce passage, la narratrice se voit cependant contrainte de faire une fellation à un homme sans qu'il ne porte de condom : elle doit s'accommoder aux volontés du client et ce sont ces dernières qui orientent le déroulement de l'acte sexuel. Même si Vicky assure maîtriser les rapports prostitutionnels dans lesquels elle s'engage, son discours nuance ses allégations.

Il demeure qu'elle n'hésite pas à formuler ses propres instructions à l'endroit des clients :

Et je déteste quand y me pognent le mamelon [...], sans se demander si j'aime ça. [...] Je me sens super objet, comme si y m'avaient pris sur une tablette. Ça fait que j'ai réglé ça, y a longtemps. Si y en a un qui me touche, c'est juste les seins, pis c'est moi qui y dit comment. Sinon, c'est just too bad » (PDR, 87-88).

Son agentivité se manifeste ici dans sa capacité à poser des balises aux actes sexuels, en sa propre faveur et au détriment du plaisir masculin. Objectifiée par ses partenaires, qui dédaignent son plaisir, la narratrice reprend rapidement le statut de sujet : « Ç'a pas d'allure d'encaisser pis d'encaisser, jusqu'à croire, presque, que j'suis juste un trou pis une bouche pour que les hommes déchargent leur trop-plein dedans. [...] J'embarque pas. Y m'auront pas. J'suis quelqu'un. J'suis moi » (PDR, 26). Au découpage symbolique de son corps, qui la réduit à une bouche et à un sexe, et ainsi à sa seule fonction sexuelle, Vicky insiste sur sa subjectivité – elle est quelqu'un, elle-même.

Cela étant, l'énoncé « Y m'auront pas » (PDR, 26) se trouve doublement chargé; il laisse entendre d'une part que la putain ne sera pas dupée par qui la dévalorise, d'autre part qu'elle ne sera la propriété de personne. Rappelons que Vicky n'a pas de souteneur. Par le passé, elle a fréquenté des hommes qui la fournissaient en cocaïne en retour de ses services sexuels. Elle les abandonne cependant les uns après les autres lorsqu'elle réalise qu'à titre de possesseurs exclusifs des drogues, ils « gardent le contrôle » (PDR, 76) et la contraignent « à téter chaque hit » (PDR, 76). La narratrice préfère sacrifier un toit¹⁴⁸ plutôt que de se soumettre à autrui : « Qu'y mangent de la marde, c'est moi qui a le contrôle » (PDR, 76).

Vicky aspire plutôt à contrôler ses rapports prostitutionnels, et les dirige d'une main de fer : « Pas de niaisage avec la puck, tigidou, ça coûte "tant", c'est là qu'on va, paye, baisse tes culottes, je me fais aller la gueule cinq, dix minutes [...]. C'est fait, ramène-moi » (PDR, 38). Ses interactions avec les clients se résument à une suite d'impératifs, qu'elle leur lance en bloc. Et même en ne conduisant pas, Vicky parvient à orchestrer certains de leurs trajets urbains : « Regarde, tourne là; on ira pas trop loin, une petite place tranquille. [...] Juste ici, c'est un bon spot. Super. Éteins le moteur » (PDR, 49)¹⁴⁹. Elle s'approprie de fait un lieu de pouvoir masculin : l'automobile. La narratrice soutient d'ailleurs qu'en faisant le « buisson ardent dans un "quatre portes" » (PDR, 37)¹⁵⁰, elle « [s]'arrange bien, [est] à l'aise, même. [Elle] [s]e sen[t] chez [elle] » (PDR, 37-38, je souligne).

Cette dernière affirmation va à l'encontre de nombreux autres énoncés de Vicky, qui laissent plutôt entendre qu'elle craint les rapports sexuels se produisant dans les voitures – « J'aime pas

¹⁴⁸ Avec ces hommes, Vicky passe souvent la nuit au motel (PDR, 76).

¹⁴⁹ Elle oblige également Raymond à passer dans un lave-auto avant de se rendre à Longueuil.

¹⁵⁰ Bien que selon mes recherches, le « buisson ardent » renvoie à une scène dans la Bible où Dieu se révèle à Moïse, dans *Pute de rue*, le « buisson ardent » semble plutôt référer au fait de faire une fellation : « Le buisson ardent dans un "quatre portes", au moins ça brûle, ça chauffe. C'est toi pis le gars, tout seuls. Y t'a choisie, t'as dit oui. Ça se passe entre les deux yeux, la bouche, pis la queue » (PDR, 37).

ça fourrer dans le char [...]. C'est juste qu'il faut aller sur le siège en arrière, pis mettons que je me sens un peu pognée si y arrive quelque chose » (PDR, 59) – tout autant que ses clients : « [...] les gars, y me foutent la terreur dans le ventre. Je m'imagine souvent mourir d'eux » (PDR, 79). Les moments où Vicky se sent en confiance dans l'espace urbain se limitent en fait à quelques échappées. Ces moments se donnent comme autant de victoires contre les pouvoirs masculins, qui en faisant planer leur menace, s'approprient l'espace et instaurent leur loi (Guillaumin, 1992).

Désir au féminin

Bien que Vicky tire une autonomie de son travail, celui-ci a d'abord pour visée l'assouvissement des pulsions masculines : « Des clientes, j'en ai pas. Juste des clients. En tout cas, c'est très rare [...] » (PDR, 34). En tant que lesbienne, Vicky a peu d'occasions de laisser court à ses envies : « J'aimerais ça être avec quelqu'un. Quelqu'une. [...] Une femme avec un grand A. En attendant, je fais des pipes à plein de princes déchus et à des ejaculateurs précoces » (PDR, 23). Si elle aspire à l'amour, à ce « grand A » au féminin, elle ne le trouve pas sur le trottoir.

De tout le roman, une seule cliente instigue un rapport prostitutionnel. Elle confère le rôle de dominatrice à Vicky et celui d'observateur à son époux. Or loin de performer au bénéfice de ce dernier, c'est bien elle qui jouit d'être regardée pendant le rapport sexuel, ce que souligne Vicky : « J'ai trouvé ça super ! Qu'elle assume son envie de se faire prendre, des rôles, de se faire voir et qu'elle s'abandonne. C'est par une femme qu'elle avait envie de se faire dire quoi faire [...] » (PDR, 86). À l'extérieur du cadre hétéronormatif, c'est aux personnages féminins de prendre les rênes de l'acte sexuel¹⁵¹. S'y opère aussi, au surplus d'une inversion des rôles de

¹⁵¹ Puisque Vicky joue le rôle de dominatrice pendant la scène, elle participe activement à la rencontre sexuelle.

genre traditionnels, un renversement des pouvoirs reposant sur la classe : le couple nanti se voit « dominé » par la prostituée itinérante.

Cela dit, Vicky n'est alors pas seule avec sa cliente; il subsiste une présence masculine dans chacun des rapports sexuels originant sur les trottoirs. Et si la narratrice a jadis formé un couple avec une danseuse, elle peine à trouver une compagne sur les rues, où les femmes dont elle s'éprend sont « à peine aux deux, une fois de temps en temps » (PDR, 90). Vicky laisse donc entendre que pour trouver l'amour, elle devrait quitter Hochelaga-Maisonneuve : « Et il y a mon cœur. Ouais, je pourrais peut-être prendre un break de la dope pis faire un saut dans le monde des lesbiennes du Plateau » (PDR, 88).

La narratrice sous-entend ici que les quartiers du Plateau-Mont-Royal et d'Hochelaga-Maisonneuve consistent en deux univers tout à fait distincts¹⁵², au point où il serait impossible de naviguer entre les deux. Ceux-ci se trouvant rapprochés sur le plan géographique, il apparaît que ce n'est pas la distance à parcourir qui interdit à la putain d'intégrer la communauté du Plateau, mais bien le stigmate associé au fait de se prostituer, lequel sévit toujours parmi le groupe des lesbiennes du quartier plus huppé : « Quand t'es une ex [prostituée], ça peut aller, mais si t'es dedans, t'es faite. Il faut d'abord l'avouer, et je pèse mon mot : prostituée! De rue, en plus! Ça passe pas du tout. Sauf si tu fais de la domination, pis que t'as un beau donjon et tout le tralala, là, c'est plus glamour » (PDR, 90).

Le stigmate accolé à la prostitution se conjugue alors à un préjugé de classe, celui-ci rattaché au « lieu de l'échange prostitutionnel » (Boisclair, 2009). En effet, attendu que les prostituées acquièrent une plus grande valeur du moment qu'elles possèdent un « beau donjon », il semble bien que les putains méritent l'estime à la seule condition de disposer d'un lieu dénotant leur

¹⁵² De fait, alors que le premier quartier a la réputation d'être réservé à une clientèle aisée, le deuxième, bien qu'en voie d'embourgeoisement, est plutôt associé à la pauvreté.

appartenance à une classe sociale aisée. Pratiquer le sadomasochisme leur permet de faire reconnaître leur pouvoir. Autrement, les prostituées sont considérées de facto comme étant victimes¹⁵³, présumées assujetties à leurs partenaires.

Lieux refuges

Nous l'avons vu, Vicky parvient tout de même à faire valoir ses volontés à l'occasion de ses rapports prostitutionnels. Elle refuse d'ailleurs de satisfaire le fantasme de clients souhaitant avoir une relation sexuelle avec deux femmes, considérant qu'il s'agirait là de poser les désirs des clients au-dessus des siens : « Je ne peux pas m'imaginer baiser une femme pour un homme. À moins que ce soit ça l'entente officielle, mais que dans le fond, elle et moi, on sait qu'on fait notre trip à nous, pis qu'on se fait payer pour » (PDR, 88). Mais bien qu'elle fasse preuve d'une autonomie certaine lorsqu'il est question de ses relations avec les hommes, Vicky ne s'impose pas de la même manière auprès du groupe des lesbiennes du Plateau. N'étant pas prête à se plier à leurs règles – ne pas se prostituer, ne pas habiter les rues –, pas plus qu'à leur résister, Vicky renonce à intégrer leur communauté. Elle considère au final qu'il « est plus facile pour [elle] d'être lesbienne dans un monde de putes, que d'être pute dans un monde de lesbiennes » (PDR, 90).

Tout compte fait, la drogue reste le seul territoire qui lui soit propre : « Surtout, pas besoin de me demander si y a quelqu'un qui m'aime : la dope m'adore. Pis elle m'aimera toujours. J'ai juste à être. À errer dans mes espaces fucked up » (PDR, 48-49). Ces espaces que lui ouvrent les psychotropes tiennent de « refuge[s] ultime[s] » (PDR, 45)¹⁵⁴. Ils se caractérisent par « du doux,

¹⁵³ Les lesbiennes, lorsqu'elles apprennent que Vicky se prostitue, ont ce discours : « [...] t'es plus forte que ça, t'a pas de raison d'être victime [...] » (PDR, 91).

¹⁵⁴ On peut ici faire un parallèle entre le rôle que jouent les drogues dans *Soudain le Minotaure* et dans *Pute de rue*. Dans les deux cas, elles ouvrent un espace aux personnages féminins – la sortie du labyrinthe symbolique, un lieu-refuge – depuis lequel les personnages peuvent échapper à la masculinité violente qui sature leur horizon spatial.

du flou, du autre » (PDR, 28), par « la légèreté, l'intimité et la douceur » (PDR, 49). C'est dire que pour échapper à la sphère publique et aux violences qu'elle recèle¹⁵⁵, Vicky recourt à des drogues qui la conduisent dans un monde intérieur aux vertus féminines traditionnelles. Se retrouvant successivement « dans le creux du monde, dans le ventre de la planète. [...], enveloppée de doux » (PR : 48), dans un « étang où tout reluit » (PR, 49) et dans une « bulle portée par les clapotis » (PR : 49), Vicky accède à un univers utérin.

Au final, ce sont bien les hommes qui sont à la source de sa fuite du réel. C'est donc qu'en définitive, sa mobilité est tributaire de pouvoirs extérieurs et que Vicky ne jouit pas d'une liberté totale. Certains espaces lui étant défendus – les salles de bains publiques et commerciales, les piqueries lorsqu'elle n'a pas d'argent, les ruelles lorsque vient le temps d'uriner –, elle doit les éviter et en investir d'autres, de sorte que l'ensemble de ses déplacements évoque un parcours à obstacles. Entre les contraventions et les coups de poing, manifestations des pouvoirs de classe et de genre, Vicky n'a d'autres choix que de se battre pour subsister dans les rues. Son combat perpétuel pour son droit à l'espace et pour se prostituer librement, qui la pose du côté de l'action et de l'agentivité, a cependant un prix : il la laisse « [c]omplètement écapoutillée, le ventre ouvert » (PDR, 97).

Se qualifiant elle-même de morte-vivante, Vicky s'accroche tout de même à sa « force de vie » (PDR, 100), force dans laquelle elle puise pour régir ses rapports prostitutionnels. Alors, son pouvoir outrepassé parfois le cadre sexuel pour s'ancrer dans l'espace, comme en témoigne sa maîtrise de certains véhicules. Au terme du roman, Vicky se dit d'ailleurs en position de pouvoir : « La rue, c'est chez nous. I am the queen, I am the boss » (PDR, 101). À défaut de

¹⁵⁵ « Le nombre de fois où je me suis gelée parce qu'à toutes les trois secondes, il y a une femme ou une fille qui se fait violer. Abus, viol, agression, inceste, c'est tout la même chose. Tous des estis de salauds » (PDR, 37).

parvenir à se soustraire totalement aux lois des groupes régissant l'espace public, la narratrice multiplie les actes de résistances. Elle est « [b]um et fière de l'être » (PDR, 101), comme l'annonce d'ailleurs le titre de l'œuvre, celui-ci se révélant une réappropriation de l'insulte « pute de rue », un renversement de l'opprobre associé au fait de se prostituer, signalé dès les premières lignes du récit.

CHAPITRE IV

Prendre la voie d'échappement : claustration et libération des féminins dans *Six degrés de liberté* de Nicolas Dickner

Elle voulait peut-être simplement posséder enfin son espace à elle.

Nicolas Dickner, *Six degrés de liberté*

Si les premiers romans de Nicolas Dickner ont fait l'objet de nombreuses études portant sur l'espace et sur la mobilité géographique¹⁵⁶, la critique universitaire s'est peu penchée sur son plus récent titre, publié en 2015 aux éditions Alto. Or *Six degrés de liberté*, s'inscrivant avec cohérence dans la lignée des précédents romans de l'auteur (*Nikolski*, *Tarmac*), présente un récit où se multiplient les déplacements de différents protagonistes. En effet, tandis que le personnage de Lisa complète un tour du monde à bord d'un conteneur de marchandise¹⁵⁷, celui de Jay suit sa piste depuis Montréal jusqu'au Danemark. S'alternent plus précisément les chapitres consacrés à Lisa, puis à Jay, tous narrés par une instance hétérodiégétique.

¹⁵⁶ Sur *Nikolski*, nous pouvons mentionner les articles « Lieux de rencontre et de transition : espaces liminaires et zones de contact dans *Nikolski* » de Jeanette den Tooder et « Métaphore de la piraterie et mobilité métropolitaine dans le Montréal de *Nikolski* » de Pierre-Mathieu Le Bel. Sur *Tarmac*, nous pouvons suggérer « Mobilité des féminins dans quelques récits dystopiques franco-québécois et anglo-canadiens : indice d'agentivité? » de Nicole Côté.

¹⁵⁷ Lisa transforme un conteneur, d'ordinaire utilisé pour transporter des objets divers par bateau, en un conteneur habitable.

Le titre du roman renvoie notamment à la mobilité : en physique mécanique, le nombre de degrés de liberté d'un solide se décèle au nombre de déplacements élémentaires qu'il peut effectuer dans un espace tridimensionnel (Gatignol et Pontel, 2017). Considérant qu'un solide peut effectuer un maximum de six de ces déplacements, détenir six degrés de liberté signifie bénéficier du plus haut degré de mobilité. Toutefois, dans le roman, les personnages principaux ne jouissent pas de la totale liberté de circulation que suggère le titre. Les trajets qu'effectuent Lisa la mènent de maison en « maison »¹⁵⁸ tandis que ceux qu'entreprend Jay sont encadrés par son contrat de probation. Les périples des deux femmes semblent aussi limités par les dispositifs étatiques mis en place pour contrôler la mobilité des populations – les demandes de passeport, les douanes.

Afin de déterminer si la mouvance spatiale des personnages est bien synonyme de liberté, je me pencherai sur chacun des principaux déplacements les constituant. J'examinerai d'abord le mode d'habiter initial des personnages féminins. Quels sont leurs premiers points d'attache? Quels éléments les ancrent dans le territoire? Se révèlent-ils une manifestation des pouvoirs en jeu dans la société représentée? Je m'intéresserai ensuite à leur investissement progressif de nouveaux espaces, parfois limitrophes à leur municipalité. Finalement, je m'attacherai à l'analyse de leur voyage dans d'autres pays que le Canada. Je tenterai par là de voir si un plus grand nombre de kilomètres parcourus implique nécessairement une plus grande liberté. Par souci de clarté, je me consacrerai en premier lieu à l'itinéraire de Lisa, puis dans un second lieu à celui de Jay.

¹⁵⁸ Sans tenir d'une maison comme on l'entend d'ordinaire, le conteneur qu'altère Lisa lui fait office de demeure pendant sa traversée intercontinentale. Il s'agit d'une maison véritablement mobile.

Lisa : maisons (im)mobiles

Au début du roman, Lisa Routier-Savoie habite le Domaine Bordeur¹⁵⁹, un parc de maisons mobiles rattaché à la ville d'Huntingdon où, ironie du sort, toute mobilité lui paraît niée d'avance. En effet, les demeures « prétendument mobiles [qui le composent] reposent toutes [...] sur des pilotis de bétons [...] » (Dickner, 2016, 16)¹⁶⁰, ne recèlent aucun potentiel de mobilité, quoi que laisse entendre leur appellation. Moins coûteuses à construire que les maisons possédant des fondations souterraines, elles indiquent plutôt le statut financièrement précaire de leurs propriétaires. Sans être très pauvres – ils ont tout de même accès à un toit –, les citoyens du « domaine » ne sont assurément pas riches.

« [L]a dénomination domaine, qui suggère que les habitants [du Domaine Bordeur] dominent quelque chose » (SDL, 15) se révèle ainsi illusoire. Les toponymes, appelés à redorer l'image du parc, ne parviennent d'ailleurs pas à masquer la « démoralisante fragilité » (SDL, 16) des infrastructures, pas plus que le marasme ambiant. L'euphorie évoquée par le cumul des rues « de l'Allégresse » (SDL, 18), « du Bonheur » (SDL, 18) ainsi que du « cul-de-sac de la Gaieté » (SLD, 18) peine à se répercuter chez la population. Depuis que la compagnie Cleyn & Tinker a délocalisé ses six usines de textile pour les implanter « à Ciudad Juárez, à Shenzhen, à Dacca » (SDL, 57), où la main d'œuvre est moins onéreuse, le « trois quarts de la population active de Huntingdon [est] au chômage – y compris la mère de Lisa [...] » (SDL, 57). Loin de dominer le

¹⁵⁹ Les parents de Lisa sont séparés. La jeune fille réside douze jours chez son père, au Domaine Bordeur, puis deux jours chez sa mère, dans un autre secteur d'Huntingdon.

¹⁶⁰ Je référerai dorénavant au roman *Six degrés de liberté* par le sigle « SDL » suivi de la page de la citation.

marché, les citoyens d'Huntingdon, et par extension, ceux du Domaine Bordeur, y sont plutôt soumis¹⁶¹.

Or au domaine, le manque d'activités économiques semble aller de pair avec une certaine pauvreté culturelle. Les adolescents y « tuent le temps » (SDL, 18) et le quotidien y est insipide : « [...] on [y] entend la tondeuse d'un voisin, les voitures qui passent sur la route, les goglus dans les champs, et le chien du concessionnaire New Holland qui jappe après un rat musqué. Le bruit blanc de l'été, comme la statique légère d'une radio FM » (SDL, 10). La trame sonore du parc, qui s'apparente à un long silence, trahit la vacuité de l'« insignifiant » (SDL, 15) domaine, où on se dirige en outre comme on « se ren[d] nulle-part » (SDL, 15).

Le Domaine Bordeur, dont le nom provient du terme anglais « border » – il s'est bâti à quelque cinq cents mètres de la frontière américaine –, a notamment été rebaptisé « *Domaine Boredom – capitale mondiale de l'ennui* » (SDL, 15, en italique dans le texte)¹⁶². Ce glissement sémantique met au jour l'immobilité d'ordre symbolique et matériel qui plane sur le parc, un lieu que rien n'anime, pas même ses habitants. C'est cette même immobilité symbolique que laisse entrevoir la scène où Lisa et son voisin Gus, après avoir tenté de faire fonctionner une vieille voiture pendant des années, sont forcés de la ramener à « sa place *habituelle* » (SDL, 99, je souligne) sans être parvenus à parcourir plus de cent cinquante kilomètres. L'automobile, à laquelle Lisa attribue justement « un rôle strictement symbolique » (SDL, 97), illustre l'impression de fixité qui pèse sur le parc. En faisant disparaître le terme « Bordeur » du toponyme, on n'ouvre pas tant de brèches dans la frontière qu'on nie toute possibilité de la traverser.

¹⁶¹ Soulignons à ce propos que selon l'économiste Branko Milanovic, « [e]ntre 1988 et 2008, la mondialisation a profité aux Asiatiques les plus pauvres et aux Occidentaux les plus riches. Aux dépens des classes moyennes du Nord, dont l'appauvrissement relatif constitue aujourd'hui le principal défi politique » (Reverchon, 2016).

¹⁶² « Il y a quelques années, la pancarte a été la cible d'un vandale inspiré, et on peut encore lire *Bienvenue au Domaine Boredom – capitale mondiale de l'ennui* écrit à la peinture orange fluo » (SDL, 15, en italique dans le texte).

Lisa est d'ailleurs cantonnée au périmètre d'Huntingdon. « [A]ssez vieille pour échafauder des projets, [elle est] trop jeune pour avoir un boulot digne de mention [...] » et n'a donc pas les moyens de partir. L'incipit de l'œuvre, « Lisa pense à l'argent » (SDL, 9), mis en exergue, annonce déjà la place cardinale que prendra l'économie dans le récit. L'argent s'y avère essentiel à l'accomplissement de quelque entreprise d'envergure : « L'argent nécessaire pour se procurer un vélo. L'argent pour aller au cinéparc. L'argent pour construire un drone, acheter une boussole, un microscope. L'argent pour suivre des cours de voile et de kung-fu. L'argent pour partir à la conquête du monde¹⁶³ » (SDL, 10)¹⁶⁴. Dans un univers présidé par les diktats capitalistes, ne conquiert pas le monde qui veut. En témoigne le procédé anaphorique employé, qui en réitérant le syntagme « l'argent » en début de phrase, le pose au commencement de toute opération.

En conséquence, Lisa se sent « coincée entre deux postes. De septembre à juin, elle avance sur le pilote automatique, dans l'étroit chenal scolaire¹⁶⁵. [...] L'été, en revanche, lui rappelle constamment qu'elle ne maîtrise pas son destin » (SDL, 10). Entre les saisons passées sur les bancs d'école et les vacances où elle doit travailler pour son père, l'adolescente ne jouit en effet d'aucune latitude. Tandis qu'elle rêve de « voyages autour du cap Horne [et de] traversées du Sahara » (SDL, 10), elle se voit constamment confinée à des lieux clos, de sorte qu'elle se trouve non seulement « coincée entre deux postes » (SDL, 10), mais également entre quatre murs.

¹⁶³ Notons que la majorité des projets évoque, d'une manière ou d'une autre, la mobilité géographique. Outre le désir de faire la conquête du monde, celui de s'acheter un vélo, une boussole ou de suivre des cours de voile signale un besoin d'aventures.

¹⁶⁴ Aussi peut-on supputer que l'inertie des habitants du domaine est tributaire, du moins en partie, de leur manque de ressources financières.

¹⁶⁵ Les limitations spatiales de Lisa sont figurées par l'« étroit chenal » (SDL, 10) qu'elle parcourt, une voie unique dont elle ne semble pas pouvoir sortir.

Labyrinthe ikéen

Les déplacements de Lisa la mènent presque invariablement d'une maison à une autre. Trois raisons principales la conduisent hors de la demeure paternelle : ses visites chez son meilleur ami Éric¹⁶⁶, la rénovation de la maison Baskine, et les fins de semaine qu'elle passe chez Josée, sa mère. Chez celle-ci, Lisa « occupe un gros placard [...] » (SDL, 58) muni d'« une microscopique fenêtre » (SDL, 58) et encombré de boîtes, d'un humidificateur, de vêtements d'hiver (parfois jamais portés), de lampes torchères, d'un sapin artificiel, d'un vieux fauteuil ainsi que d'un vélo stationnaire vétuste.

La multitude d'objets encombrant la chambre de Lisa reflète le penchant de Josée pour la surconsommation, un penchant d'ailleurs largement répandu chez ses contemporains; en rend compte l'important réseau lexical attachant religion et consommation. À l'occasion du Black Friday, les clients étaient si nombreux au « Walmart de Long Island [que] les portes vitrées ont failli céder sous la pression de la meute et [qu']un homme a été piétiné à mort » (SDL, 137)¹⁶⁷. La « meute », se montrant aussi sauvage¹⁶⁸ que le capitalisme auquel elle adhère, sacrifie alors un homme à l'autel du mercantilisme, la consommation se révélant être sa « religion dominante » (SDL, 61)¹⁶⁹.

Sans verser dans de telles dérives, Josée demeure une consommatrice aussi fervente que pratiquante. « [N]e rigolant pas avec les affaires spirituelles » (SDL, 61), elle se rend à Montréal

¹⁶⁶ Éric souffre d'agoraphobie et Lisa doit le rencontrer dans sa chambre. À l'opposé, Lisa veut s'échapper des lieux fermés qu'elle occupe.

¹⁶⁷ La frénésie qui s'empare des consommateurs à l'occasion du Black Friday est illustrée à une seconde occasion : « Les clients écrasés contre les vitres en attendant l'ouverture des magasins. Les gamins piétinés, les chevilles foulées, les côtes fêlées. Afin d'atteindre une pyramide de Xbox en solde [...] » (SDL, 109).

¹⁶⁸ Il faut bien voir que certains des clients fréquentant les boutiques au Black Friday n'auraient pas les moyens de se procurer la marchandise à plein prix. Ce sont les individus moins nantis qui profitent des soldes. La problématique entourant le Black Friday réside donc, à tout le moins partiellement, dans le fait qu'une frange de la population ne peut pas se procurer des biens, parfois essentiels, en tout temps.

¹⁶⁹ « Peu importe l'état du monde, il y aura toujours de nouveaux biens à acheter. Il s'agit de la religion dominante [...] » (SDL, 60-61).

chaque dimanche, au IKEA du boulevard Cavendish. Elle remplace ainsi la messe dominicale par des visites au « temple bicolore » (SDL, 131). Josée préfère en outre « son IKEA surpeuplé » (SDL, 133), de façon à entrer en relation avec autrui, voire de façon à « entrer en collision » (SDL, 133) avec les autres clients. Exercer son « pouvoir d'achat » (SDL, 131) lui permet de faire corps avec le groupe dominant¹⁷⁰, de faire valoir sa « dignité » (SDL, 131) auprès de lui¹⁷¹.

Une des virées dominicales qu'elle impose à sa fille, récalcitrante à l'idée de passer sa journée dans la grande surface, n'a toutefois rien de digne. Elle prend plutôt une tournure kafkaïenne, le IKEA s'avérant « encore plus labyrinthique que de coutume » (SDL, 134) en raison de « travaux d'agrandissement boulevers[a]nt la géométrie habituelle des lieux » (SDL, 134). Alors, les « flèches ont disparu du plancher et les panneaux donnent des informations contradictoires » (SDL, 136), si bien que Lisa et Josée tournent en rond sans trouver la sortie de la grande surface.

Le grand nombre d'objets identiques jalonnant le parcours des deux personnages brouille également les pistes, ce que laisse entrevoir un dialogue entre la mère et la fille :

- On est déjà passées ici [dit Lisa].
- Non.
- J'ai déjà vu ce vase.
- Il y en a plusieurs comme ça, dans le magasin. J'en ai déjà vu trois.
- Je crois qu'on a pris un raccourci dans le sens inverse.
- Tu crois? (SDL, 136)

Josée, se révélant incapable de résister à l'attrait de nombreux articles, s'embourbe dans le « vaste magma domestique » (SDL, 136) que constitue le IKEA : « Elle se laisse tomber sur un pouf orné d'un taureau manière Picasso, et reconsidère le vase. Elle tente pendant quelques

¹⁷⁰ Ajoutons sur ce point que les escapades au IKEA contribuent à neutraliser le trouble bipolaire de Josée, et d'un même élan, sa marginalité. À ce titre, « [l]a vacuité post-consommation [a sur elle un effet] meilleur que le lithium » (SDL, 139).

¹⁷¹ « Après la fermeture de l'usine n°2, Josée Savoie n'a pas tardé à se faire réembaucher ailleurs. [...] Sa dignité et son pouvoir d'achat sont demeurés intacts, ainsi que ses visites au temple bicolore du boulevard Cavendish » (SDL, 131).

secondes de le voir comme une balise géodésique et non comme un objet de consommation. Peine perdue. Elle inscrit le code sur la liste » (SDL, 136). La marchandise fait obstacle à sa mobilité, la freine plus qu'elle ne l'oriente. Josée et Lisa partagent ainsi une geôle au confluent du capitalisme et de la domesticité. Car le IKEA, en plus d'être composé d' « enfilades de salons et de bureaux » (SDL, 136) et de « pièces de centaines de maisons [...] fusionné[es] [...] » (SDL, 136), est bien le haut lieu du « capitalisme [...] lubrifié au graphite » (SDL, 135)¹⁷².

Lorsque les deux femmes dénichent enfin la sortie, elles rejoignent les « immigrants [qui] poussent leur cargaison de lampes et de paniers en rotin, de chaises, de tiroirs, de miroirs, font la queue jusqu'aux guichets au-delà desquels s'étend la terre promise » (SDL, 136-137). Celle-ci, dans la mesure où elle renvoie à l'isotopie religieuse observée plus haut¹⁷³, paraît attachée aux mêmes préceptes que le « temple » ikéen. C'est donc que « la religion dominante » encourageant l'accumulation et la consommation règne à l'extérieur du magasin – la « terre promise » se trouve par-delà ses caisses. En l'occurrence, « la religion » sature la demeure de Josée, laquelle regorge, comme on l'a vu, de biens superflus. Dans le placard qui lui sert de chambre, Lisa peine même à se mouvoir tant il y a des objets. C'est donc que les diktats capitalistes qui l'empêchent de « conquérir le monde » (SDL, 10), faute de moyens, l'enferment de nouveau, du moins symboliquement. En se soumettant aux injonctions de la « religion dominante », Josée accorde toute la place au matériel et colonise l'espace appartenant à sa fille, immobilisée chez elle comme elle l'était au IKEA. Chacun des renvois au capitalisme ayant pour effet de réduire le potentiel de mobilité de Lisa, il se manifeste que celui-ci tient d'un puissant dispositif d'enfermement¹⁷⁴¹⁷⁵.

¹⁷² Il s'agit d'une référence aux crayons de bois mis à la disposition des clients du IKEA pour qu'il puisse noter les articles qu'ils comptent acheter.

¹⁷³ La Terre promise serait le territoire (Israël) promis par Dieu à ses fidèles.

¹⁷⁴ Ce n'est pas dire qu'une personne plus riche verrait sa liberté limitée dans un même contexte.

Voyage intra-muros

Si les trajets qu'inflige Josée à Lisa ont pour destination une sorte de maison tentaculaire, soit le IKEA, ceux que lui propose son père, Robert, la conduisent à un chantier situé à Hinchinbrooke. Mais bien que Lisa se trouve conséquemment confinée à l'intérieur de diverses maisons, et du même coup à la sphère domestique, elle n'apparaît pas assujettie au modèle féminin traditionnel pour autant. D'une part, en rénovant la maison Baskine avec Robert, elle s'empare de tâches souvent associées au masculin; d'autre part, ce même manoir devient rapidement le décor d'un voyage préfigurant son excursion intercontinentale.

Lorsque Robert découvre un passage secret dans ses murs, Lisa s'y faufile et y découvre une petite salle. Il s'y trouve un vieux magazine *Life* datant de 1962, avec sur la couverture une photographie de l'astronaute John Glenn, le premier homme à avoir complété un vol orbital autour de la Terre. Observant la publication de plus près, Lisa remarque que la personne qui en avait commencé la lecture s'était arrêtée « en plein milieu d'un article intitulé "Six degrees of freedom" » (SDL, 46). Le titre du magazine, renvoyant à celui de l'œuvre, signale la portée autoreprésentative de la scène. Celle-ci condense précisément l'itinéraire futur de Lisa, itinéraire qui la mènera, à l'instar de l'astronaute John Glenn, autour du monde. À ce titre, son passage vers la chambre secrète prend des airs de grande expédition : Lisa « [e]nroul[e] le fil électrique [d'une lampe] dans son poing, comme un scaphandrier son tuyau d'air [...] » (SDL, 44) tandis que « Robert [l']attend [...] en trépignant, comme on attendrait Cousteau » (SDL, 46).

¹⁷⁵ Nous pouvons avancer que le motif du labyrinthe dans *Six degrés de liberté* comme dans *Soudain le Minotaure* met la lumière sur les pouvoirs limitant la mobilité des personnages féminins. Dans le roman de Dickner, la marchandise compose les murs du labyrinthe, et le capitalisme pose obstacle à la mobilité de Lisa; dans le texte de Poitras, les violences patriarcales que subies Ariane ont pour effet d'orienter ses déplacements, et forment conséquemment des murs autour d'elle.

Lisa paraît ainsi avancer sur les traces des différents explorateurs cités dans l'œuvre, soit Erik Le Rouge, John Glenn et Jacques-Yves Cousteau. Considérant que ceux-ci sont tous des hommes, la jeune fille se saisit d'un rôle historiquement investi par le masculin. Également l'inventrice d'un ballon-sonde, Lisa contrevient à l'archétype féminin à plus d'un titre. Car associée à la raison, la figure de l'inventeur est rarement conjuguée au féminin¹⁷⁶; en rendent compte les évocations, dans le récit, à Oscar et Wilbur Wright, Robert Van de Graaf, Benjamin Franklin et Léonard de Vinci. Signalons également que sur les vidéos analysées par la Gendarmerie royale du Canada, Lisa est décrite comme un individu mesurant « cinq pieds huit pouces, [de] race blanche, [aux] cheveux courts [et au] *sexe indéterminé* » (SDL, 200, je souligne).

Par ailleurs, bien que Lisa et son meilleur ami Éric soient « complémentaires » (SDL, 28), leur relation se soustrait à la dialectique du système de sexe/genre, la valeur de Lisa ne résidant pas dans son corps, mais bien dans son esprit, du reste équivalent à celui d'Éric : « Elle apportait les questions et il trouvait les réponses – mais les questions de Lisa étaient aussi intelligentes, aussi singulières que les réponses d'Éric » (SDL, 28). Malgré que ce dernier assiste Lisa dans la création du ballon-sonde, la jeune fille n'en détient pas moins la paternité¹⁷⁷ : il est le résultat de leur intelligence combinée. En l'occurrence, c'est à Lisa que revient l'initiative de tous les projets qu'elle entame avec Éric : « [...] Lisa fomentait pour lui mille plans foireux » (SDL, 30).

Pour propulser leur invention dans l'atmosphère sans que leurs parents ne les aperçoivent, les adolescents doivent s'éloigner du parc de maisons mobiles. Une fois à son extrémité, ils « traversent un rang après l'autre, comme autant de cloisons qui séparerait d'étroits corridors »

¹⁷⁶ Nancy Huston nomme « *mind/body problem* » la propension sociale à associer le féminin au corps et le masculin à l'esprit (Huston, 1990).

¹⁷⁷ La « paternité » se définit comme l'« [é]tat, qualité, [ou] sentiments de père » (Larousse, 2017), mais également comme la « [q]ualité d'auteur, de créateur de quelque chose » (Larousse, 2017). Quant à la maternité, ses nombreuses définitions tournent autour du rôle de la mère ou de l'accouchement. Elle peut également signifier une « [oe]uvre d'art représentant une mère portant son enfant, ou avec son enfant » (Larousse, 2017), mais la maternité n'est pas liée à la création de ce type d'œuvre. Dans la langue française, l'acte créateur et inventif est décliné au masculin.

(SDL, 88). Cette traversée des cloisons se réfléchit sur les photographies captées par un appareil collé au ballon. Lisa constate que plus l'appareil s'élève, plus « les frontières et les détails s'estompent » (SDL, 190), et qu'on « ne peut plus distinguer les routes et les édifices » (SDL, 190). Au plus haut, les clichés englobent la terre entière, qui ressemble à « une grosse boule de quille bleutée, striée de cirrus » (SDL, 191). Pendant son vol, le ballon-sonde efface chacun des murs enfermant habituellement Lisa, les remplaçant par de la vapeur.

Cette disparition des frontières reste toutefois symbolique, ces dernières demeurant toujours bien étanches tant à Huntington que dans ses environs. Car non seulement l'expédition de Lisa vers la pièce cachée se produit dans l'enceinte de la maison Baskine, elle s'accomplit au cœur même de ses murs. Quant à son projet de ballon-sonde, il lui fait accéder à la totalité du monde, mais uniquement de façon médiatique; il ne lui ouvre pas d'espaces matériels. À l'image du personnage ayant interrompu sa lecture de l'article « Six degrees of *freedom* » (SDL, 46, je souligne), Lisa semble entravée dans sa trajectoire émancipatrice¹⁷⁸.

D'autant que l'excitation suscitée par la découverte de la chambre secrète et par la réalisation de son projet s'avère de courte durée. Peu après, Éric déménage au Danemark, et sans son ami, Lisa ne connaît plus de tels moments de joie : « Ce qui a longtemps passé pour une tristesse contextuelle se révèle bientôt son caractère propre » (SDL, 130). L'apathie enveloppant le parc contamine finalement la jeune fille autant que ses voisins. Aux yeux de Lisa, « le Domaine Bordeur est devenu une maladie dégénérative. Les samedis soirs sont mortels. La démographie ne cesse de s'affaïsser » (SDL, 145). Les citoyens d'Huntingdon, qui vivaient déjà au ralenti, paraissent s'immobiliser complètement. À cet égard, il n'est pas inutile de mentionner que ces derniers présentent des symptômes similaires à ceux qu'expérimentent les personnes souffrant de

¹⁷⁸ Rappelons que Lisa rêve des aventures qui surviennent à l'extérieur d'Hungtindon. Lorsqu'elle parvient finalement à quitter le Domaine Bordeur, elle pense avoir « réussi l'essentiel » (SDL, 145).

la maladie d'Huntington, laquelle affecte la mobilité en « provoqu[ant] la destruction des cellules de certaines parties spécifiques du cerveau, impliquées dans le contrôle des mouvements » (Société Huntington du Québec, 2017). Robert Routier est notamment atteint de démence; il doit être placé dans un centre de soins de longue durée aux chambres « défraîchie[s] et exigüe[s] » (SDL, 196).

Faux départ

Par analogie, c'est donc le ralentissement progressif de ses fonctions motrices et intellectuelles que fuit Lisa lorsqu'elle déménage à Montréal pour ses études collégiales. Elle s'y dirige avec sa « voiture chargée à bloc, comme si elle prenait la route de l'Oregon, [...] sans son père – elle insiste pour faire ça seule – afin d'aller conquérir les circuits électriques, la soudure à l'étain et les signaux analogiques » (SDL, 145). Son déménagement en territoire montréalais est ainsi placé sous le signe du désir d'apprentissage, d'autonomie et de conquête, ce que suggère la référence à la route de l'Oregon qu'empruntaient les pionniers du sud des États-Unis pour s'établir au Nord.

Cependant, si la jeune femme compte quitter le Domaine Bordeur « pour de bon » (SDL, 144), elle est rapidement contrainte d'y retourner. Son père y dépérissant à vue d'œil, elle y passe ses fins de semaine, et parfois certains jours de la semaine. Ainsi,

[e]lle n'arrive bientôt plus à combiner ses allers-retours avec des études à temps plein. [...] En conséquence, le Ministère de l'Éducation lui retire le peu de prêts et bourses qu'elle recevait. À défaut d'étudier à temps plein, elle devra désormais étudier *et* travailler en même temps [...]. Certaines personnes ont des plans de vol. Lisa doit se contenter de cercles vicieux » (SDL, 159, en italique dans le texte).

Ce cercle vicieux auquel Lisa se trouve assujettie, induit par ses obligations familiales ainsi que par l'insuffisance de l'aide gouvernementale aux études, trace les contours d'une énième prison

symbolique. Plutôt que d'assouvir ses envies de voyages, qui la projetteraient vers l'ailleurs, Lisa n'a de cesse de revenir sur ses pas, revient toujours à des territoires connus.

Même la vie à Montréal devient monotone, la routine n'y différant pas beaucoup de sa routine précédente : « Travailler huit heures à la quincaillerie. Ranger des vis sur les étagères. Étudier pour un examen de maths. Faire la lessive. Aller à Huntingdon. Aider son père. [...] Laisser passer la semaine. Les semaines. Les mois. [...] Broyer du noir » (SDL, 177). La métropole n'a rien de la terre d'aventures à laquelle aspirait Lisa et tout de la grisaille du Domaine Bordeur. Croulant de surcroît sous les outils que lui a offerts son père, Lisa doit abandonner la colocation et louer un appartement seule, dans un immeuble « branlan[t] » (SDL, 173) et « [m]al isolé » (SDL, 173) où paradoxalement, elle se retrouve parfaitement isolée¹⁷⁹. Passeport Canada fait d'ailleurs obstacle à son plan d'aller visiter Éric à Copenhague : « Lisa n'a même pas de passeport, et après étude approfondie des démarches pour en obtenir un [...], elle en est arrivée à la conclusion que le mandat de Passeport Canada consiste à empêcher les gens de quitter le pays » (SDL, 198). La jeune femme, qui ne détient de toute façon pas les sommes suffisantes pour se procurer un billet d'avion, voit ses plans doublement contrariés.

Faute de pouvoir accéder à son ami en chair et en os, Lisa se contente de lui parler par l'intermédiaire d'internet. À l'occasion d'une de leurs discussions, Éric lui fait part de son désir de concevoir un conteneur de marchandise semi-autonome, capable de prévoir ses propres déplacements de port en port. Il entend par là développer davantage sa compagnie de transport et « optimiser la circulation mondiale des bananes et des coussins » (SDL, quatrième de couverture). De son côté, Lisa souhaiterait plutôt employer cette nouvelle technologie pour « repousser les limites de l'expérience humaine » (SDL, 216). Seulement, pour cela elle doit :

¹⁷⁹ Lisa passe Noël seule, à écouter les cris de joie des occupants de l'appartement au-dessus du sien.

déterminer ce qu'est l'expérience humaine au juste. Elle pense à sa mère, debout au centre d'un immense IKEA, et à son père assoupi dans son cubicule longue durée, elle pense au Domaine Bordeur, à Monsieur Miron qui tente de démarrer sa Datsun, et même à Edwin Schwartz¹⁸⁰ sur sa mezzanine, et elle pense à elle-même, assise morose dans une salle de classe sans fenêtre [...] (SDL, 216).

Chaque personnage étant immobilisé, le plus souvent seul et dans un lieu fermé, il se manifeste que selon Lisa, « l'expérience humaine » conjugue figement, solitude et claustration. Ces trois motifs jalonnent d'ailleurs son parcours, leur combinaison la plongeant dans un ennui profond.

Dans une ultime tentative de se défaire des « blues » (SDL, 222) qui la plombent au quotidien, la jeune fille propose à son ami de construire un conteneur habitable, à bord duquel elle pourrait faire le tour du monde. Son entreprise n'est toutefois pas envisageable sans le concours financier d'Éric : « Au-delà d'une certaine masse critique, l'argent crée sa propre réalité, comme une locomotive capable de poser ses propres rails [...] » (SDL, 237). Sans la fortune de son complice, Lisa n'a donc aucune chance de paver sa propre route maritime : c'est bien l'argent qui lui confère ce pouvoir. Après qu'Éric accepte de la financer, la jeune femme « adore sentir la légère bosse qu'esquisse sur sa fesse gauche, une douzaine de billets pliés en deux. [...] [E]lle se sent toute-puissante et invincible [...] » (SDL, 236).

Mais « toute-puissante » qu'elle se sente, Lisa se tapit tout de même dans son atelier pendant toute la durée de fabrication de son conteneur, par peur d'être appréhendée par les autorités. En effet, pour mener à bien à bien son projet de conteneur, Lisa doit multiplier les activités illégales : « La jeune femme souffre de paranoïa structurelle : après l'argent, les fausses identités et les raisons sociales fictives, [...] voici qu'elle s'astreint au huis clos [...] » (SDL, 145). Sa conquête des « circuits électriques, [de] la soudure à l'étain et [d]es signaux analogiques » (SDL, 145) ne s'étend pas au dehors, qui tient pour elle d'un terrain miné. Une fois de plus, Lisa évolue entre quatre murs. Limitant ses allées et venues, la jeune femme ne va plus visiter son père qu'à

¹⁸⁰ Il s'agit du patron de la quincaillerie dans laquelle elle travaille.

de rares occasions. Elle continue aussi de décliner « les invitations répétées de sa mère pour une virée au IKEA. Elle résiste à l’envahisseur » (SDL, 196).

Conquête maritime

L’envahisseur, revêtant l’emblème d’un IKEA, semble désigner la domesticité de même qu’un capitalisme profitant de la mondialisation¹⁸¹. La résistance de Lisa à l’endroit de ces deux dispositifs apparaît néanmoins ambivalente. Si d’une part, son projet poursuit une visée « essentiellement poétique » (SDL, 310), à des lieux des ambitions de l’économie de marché; de l’autre, il dépend des finances d’Éric, lesquelles procèdent justement de la mondialisation marchande. Et plus qu’un simple véhicule, le conteneur de Lisa est aussi sa demeure, de sorte que son tour du monde condense nomadisme et sédentarisme¹⁸². Synonymes de richesse et de confort, ses déplacements se produisent dans ce qui pourrait être « un salon comme un autre » (SDL, 285) ou dans « la cabine d’un ketch de luxe » (SDL, 336). Loin de rejeter pleinement les valeurs imparties à « l’envahisseur ikéen », Lisa les transpose plutôt, à tout le moins partiellement, dans l’intérieur de son conteneur qu’elle pourvoit de « détails moelleux et baroques » (SDL, 250)¹⁸³.

Sous le lustre de son mobilier point toutefois une routine monotone. Une fois familiarisée avec les différentes opérations de navigation, Lisa manque cruellement de défis : « [s]i profond est son ennui qu’elle envisage de démonter la machine à pain pour voir comment elle fonctionne [...] » (SDL, 311). La jeune femme, « assez peu douée pour l’oisiveté et la contemplation » (SDL, 311), est de nouveau habitée par les états d’âme qui la minaient à Montréal ainsi qu’au Domaine

¹⁸¹ En 2016, il se trouvait 340 IKEA dispersés dans 28 pays (IKEA, 2016).

¹⁸² Bien qu’aucun de ses déplacements ne soit cyclique ou tributaire d’un patrimoine culturel, des caractéristiques d’ordinaire attribuées au mode de vie nomade traditionnel, ils conjuguent domesticité et mobilité.

¹⁸³ Il convient néanmoins de signaler que Lisa se contente du strict minimum dans son conteneur, elle n’y accumule pas les biens.

Bordeur. À ce titre, sa traversée intercontinentale n'a pas repoussé pleinement « les limites de l'expérience humaine » (SDL, 216). En voyageant par conteneur, Lisa habite une maison véritablement mobile, mais n'en demeure pas moins circonscrite à ses murs; or entre ceux-ci n'arrivent ni aventures ni rencontres. La jeune femme a finalement reproduit les conditions d'enfermement qui contribuaient à son malheur : elle s'est isolée et confinée à une toute petite pièce, peut-être aussi exiguë que celle qu'occupe son père au centre de soin de longue durée. Et si elle se meut sur une étendue de territoire impressionnante, elle n'y pose jamais le pied, « ne l'expérimentant » ainsi pas vraiment. Encore une fois, Lisa n'accède pas à l'espace dans sa matérialité.

Il n'empêche que son tour du monde tient d'un pied de nez à de nombreuses instances gouvernementales. Lisa se libère des contraintes – les demandes de passeport, les passages aux douanes – qu'imposent les modes de voyager usuels, tous administrés par différents ministères. La quatrième de couverture, annonçant que les personnages sont « tous unis dans un jeu de *société* à l'échelle planétaire dont personne ne connaît les règles » (SDL, quatrième de couverture, je souligne), soulève déjà l'existence d'une partie au cours de laquelle se mesurent différents acteurs sociaux. Mais loin d'en ignorer les règles, Lisa les déjoue en fine stratège¹⁸⁴. L'intelligence dont elle fait preuve en construisant son habitacle, puis en l'orientant en haute mer, lui permet de passer sous le radar des autorités et de se déplacer à sa guise : aussi bien dire, de gagner la partie¹⁸⁵.

En devenant citoyenne de la « vaste ville *mouvante* » (SDL, 179, je souligne) que constituent « les conteneurs, les gares de triage et les navires » (SDL, 179), Lisa ouvre le monde à un nouvel

¹⁸⁴ L'instance narrative souligne à cet effet qu'« [e]n dépit de l'expertise technologique d'Éric, c'est Lisa qui mène le jeu » (SDL, 310).

¹⁸⁵ Elle y parvient aussi grâce à Jay, qui lui est d'une aide précieuse comme nous le verrons.

espace habitable¹⁸⁶; elle agit ainsi à l’instar des explorateurs cités plus avant, et rompt avec la tradition d’exploration androcentrique. En revanche, le personnage féminin ne conquiert pas de nouvelles terres, un nouveau sol¹⁸⁷ sur lequel s’établir, à l’image des explorateurs-colonisateurs, mais bien un espace maritime (liquide, fluide) sur lequel il est impossible de se fixer. À ce titre, c’est un espace de transit qu’elle rend accessible à la population mondiale. Son nom résume en l’occurrence les chapitres qui lui sont consacrés : ces derniers donnent à *lire* les étapes la menant à la création de *sa voie* maritime. Au terme du roman, Lisa Routier-Savoie n’est plus cantonnée à « l’étroit chenal scolaire » (SDL, 10); elle a plutôt érigé, puis emprunté, une *route* protéiforme qu’elle a elle-même tracée, faisant ainsi preuve d’une certaine agentivité. Comme l’annonçait son nom, lequel évoque doublement la mobilité (une voie, la route), la protagoniste a finalement habité un espace de transit.

Jay : purger sa *peine*

Jay, une ancienne fraudeuse informatique, maintenant employée par la Gendarmerie royale du Canada, fait plutôt les frais des instances régissant les passages d’un pays à l’autre. Lorsqu’elle apprend qu’un de ses vieux amis, Horacio Guzman, se meurt au Mexique, elle doit multiplier les démarches auprès de son agente de probation et de la GRC pour qu’on lui accorde la permission d’aller lui faire ses adieux. Elle doit « escalad[er] les parois abrupte de la hiérarchie » (SDL, 22) gouvernementale pour « plaid[er] sa cause » (SDL, 22). Les différentes agences, prenant les traits d’un mont escarpé, agissent comme autant d’obstacles à ses mouvements spatiaux : composant symboliquement le territoire, elles détiennent un pouvoir certain sur ce dernier. À

¹⁸⁶ Avec l’assistance d’Éric, elle diffuse sur internet un mode d’emploi pour construire un conteneur intelligent, et bientôt, « vingt-trois conteneurs du genre » (SDL, 330) se déplacent de port en port, peuplés d’individus provenant de tous les coins de la planète.

¹⁸⁷ Il va sans dire que ce « nouveau sol » n’était pas nouveau pour les populations qui y vivaient avant l’arrivée des colonisateurs.

l'inverse, si Jay doit grimper pour atteindre les sphères décisionnelles, c'est qu'elle se trouve au plus bas de l'échelle et ne jouit pas de la même maîtrise sur le territoire.

L'ancienne criminelle parvient néanmoins à obtenir l'autorisation de se rendre au Mexique. Pour s'y rendre, elle doit se plier aux mesures de sécurité de l'aéroport, celles-là mêmes auxquelles Lisa finit par se dérober. S'ensuivent la fouille de ses effets personnels, la reproduction de son carnet d'adresses et le bris de son livre, jugé suspicieux par une douanière zélée. Celui-ci, écrit par Jules Verne, rassemble des récits de voyages et d'aventures; que sa couverture soit tailladée annonce déjà que son voyage sera coupé court. En effet, Jay s'envole vers le Mexique et s'en voit refuser l'accès tandis qu'elle n'a pas encore quitté l'avion. Plus précisément, deux policiers l'y interceptent et lui annoncent que son ami Horacio est mort pendant la nuit :

La nouvelle est irréaliste. [...] Jay n'a même pas l'énergie de traiter l'officier de menteur – à vrai dire, elle le croit sur parole. Elle sait qu'il n'a aucune raison de bluffer. Il jouit d'une totale autorité, d'un contrôle absolu sur les événements. *Todopoderoso*, comme on dit : tout-puissant, seul maître à bord. Il tient Jay dans sa paume (SDL, 26).

Menottée et détenue au bureau de l'immigration dès son arrivée, cette dernière voit ses mouvements doublement entravés. Le rapport de force à l'avantage des officiers est efficacement signifié : ils tiennent Jay dans la paume de leurs mains cependant que les siennes sont attachées. N'ayant aucun moyen de se défaire de leur emprise, la voyageuse est ensuite contrainte de prendre le prochain vol de retour vers Montréal, sans même avoir posé le pied en sol mexicain. Sur son passeport, on n'a « estampillé aucun visa, aucun timbre d'entrée ou de sortie – comme si elle avait rêvé son voyage » (SDL, 52). Son déplacement dans l'espace-temps se déploie alors à somme nulle : on jurerait qu'elle n'a pas bougé.

De retour à Montréal, Jay se rend directement aux bureaux de la Gendarmerie royale du Canada, où elle travaille depuis sa remise en liberté. Elle y purge en fait le reste de sa peine de prison, qu'elle a troquée pour une carrière dans la fonction publique. Devenue analyste de données aux

fraudes, Jay s'« envase[e] » (SDL, 62) et combat « les chiffres et l'ennui » (SDL, 62). Son emploi se présente comme l'extension de sa cellule, ce que laisse entrevoir un important champ sémantique entourant l'emprisonnement : il est question de « peine à purger » (SDL, 37), du nombre de « jours à tirer » (SDL, 62)¹⁸⁸ et de « conditions de détentions ergonomiques » (SDL, 37). Qui plus est, le cubicule de Jay « est situé dans L'Enclave, un espace de travail, qui tout en occupant le centre du septième étage, est parfaitement isolé des cubicules environnants par une muraille de classeurs [...] » (SDL, 34). Renvoyant à « un territoire situé à l'intérieur d'un autre » (Larousse, 2017), L'Enclave se caractérise par ses frontières doubles et se donne comme un lieu des plus fermés.

Plus encore, chaque matin où elle se dirige au travail, Jay « traverse la même séquence, bande après bande – béton, ciel, béton, boisé, voie ferrée –, comme un code-barres qui renfermerait les secrets de la ville » (SDL, 191). Elle se déplace sous barreaux, significativement représentés par un code-barres qui « embarre »¹⁸⁹. Sa destination même s'apparente à une cellule : il s'agit d'un bâtiment rappelant le « brutalisme des années soixante-dix, l'apologie du béton naturel et de la ligne de *coffrage* » (SDL, 192, je souligne). La prison de Jay ne se limite donc pas à son cubicule de travail, elle s'étend à l'édifice, puis à toute la métropole. Son contrat de probation stipule en ce sens qu'elle doit « s'abst[enir] de quitter Montréal sans permission préalable [...] » (SDL, 51).

En l'empêchant de communiquer avec Horacio et le reste du clan Guzman, et en lui interdisant de surcroît de dévoiler sa réelle identité¹⁹⁰, ce contrat « sign[e] [s]a disparition [...], son effacement de la surface de la planète. On lui retir[e] son identité et sa parole, sa liberté de

¹⁸⁸ Ceux-ci tiennent d'un leitmotiv : « Il lui reste deux (2) ans, trois (3) mois et dix-sept (17) jours à purger sur cette chaise » (SDL, 37 ; « Il reste deux (2) ans, trois (3) mois et seize (16) jours à tirer » (SDL, 62); « Il ne lui reste deux (2) ans, trois (3) mois et huit (8) jours à tirer [...] » (SDL, 101); « Il lui reste officiellement deux (2) ans, deux (2) mois et vingt-huit (28) jours à tirer » (SDL, 192); « Il lui reste un (1) an, onze (11) mois et dix-sept (17) jours à tirer [...] » (SDL, 337).

¹⁸⁹ Son travail consiste en l'analyse de relevés de cartes de crédits, et donc de listes d'articles associés à différents code-barres.

¹⁹⁰ Jay n'est pas le vrai nom du personnage, comme nous le verrons.

mouvement et de choix et le mince tissu social qu'elle s'était constitué à Montréal et à l'étranger » (SDL, 51). Dépourvue d'une réelle liberté d'action, Jay entre en « hibernation » (SDL, 20). Elle partage son temps entre son emploi et son appartement, entre la tristesse et le sommeil : « elle mang[e] peu, dor[t] sur le plancher [...]. Les chèques de payes s'entass[ent] dans son compte en banque » (SDL, 49). Son enfermement cède la place à une torpeur qui perdure. Au début du roman, cela fait sept ans qu'elle ne vit plus sous verrous, mais elle dort toujours « sur son futon plat comme l'espoir [...] » (SDL, 49), son malheur se réverbérant dans la configuration de son appartement. Meublé de quelques objets trouvés dans les ordures, celui-ci semble aussi vide de joie que sa propriétaire. Lorsque son chat y disparaît pendant des jours, Jay suppose « qu'il est à la fois vivant et mort » (SDL, 53); cet état pourrait également s'appliquer à elle.

Ajoutons qu'en plus d'avoir à obéir à son contrat de probation, lequel signe, comme on l'a vu, « son effacement de la surface de la planète » (SDL, 51), Jay doit faire face à un propriétaire acariâtre souhaitant vendre le duplex dont elle loue le deuxième étage, ce qui aurait pour conséquence de la mettre à la rue. Tant au Mexique, à Montréal que dans son foyer, Jay est donc à la merci de forces extérieures pouvant l'évincer à tout moment. Paradoxalement, elle est à la fois captive (des policiers mexicains, de l'île de Montréal) et chassée des lieux qu'elle occupe (du Mexique, de son appartement). Dès le début du roman, les espaces qu'elle investit, même minimalement, sont le plus souvent contestés.

Dérégulation à l'itinéraire

La découverte d'un conteneur disparu en mer pique la curiosité de Jay et la soustrait progressivement à sa léthargie. Rapidement, elle fait de sa recherche une mission personnelle. Menée en parallèle de celle que poursuit la Gendarmerie royale du Canada, son enquête

emprunte la voie de l'illégalité, la voie de la légalité étant déjà investie par son employeur. Jay usurpe notamment l'identité d'une enquêteuse afin de questionner un témoin. L'ancienne fraudeuse, qui avait jadis été « inculpée de vol d'identité » (SDL, 51), renoue dès lors avec son passé de criminelle, chaque étape de son enquête accroissant du reste son excitation. L'« adrénaline » (SDL, 101), une « plénitude post-orgasme » (SDL, 101) ainsi que la « faim » (SDL, 102) se substituent bientôt à l'engourdissement qu'elle éprouvait jusque-là. Listant mentalement la liste des méfaits qu'elle a accomplis en prenant l'identité d'une représentante de la justice – « Usage de faux. Fraude à l'identité. Non-respect des conditions. Introduction par effraction. Entrave à la justice. Entrave au travail des policiers » (SDL, 102) –, « Jay respire à fond. Elle se sent bien » (SDL, 102).

Au cours de son enquête, Jay contrevient en fait à chacune des clauses de son contrat de probation. Alors qu'elle s'est « engag[ée] à ne communiquer de manière directe, indirecte ou passive avec aucun ancien complice, notamment [...] les membres de la famille Horacio Mejia Guzman » (SDL, 51), elle reprend symboliquement contact avec Horacio. En effet, lorsqu'elle suit la piste du conteneur jusqu'à l'atelier de Lisa, le garage Autocars Mondiaux, elle convoque le souvenir de ce dernier en « sifflot[tant] un vieux merengue d'Antonio Morel » (SDL, 114), un compositeur latino-américain. Puis, tandis qu'elle crochète la serrure de l'atelier, elle est « persuadée qu'Horacio surveille ses moindres faits et gestes par-dessus son épaule » (SDL, 114).

Se remémorant une de leurs conversations¹⁹¹, elle s'empare d'un sac de poubelles, dont le contenu la conduit à Salaberry-de-Valleyfield, puis chez Éric au Domaine Bordeur. Et malgré que Jay ne puisse pas quitter l'île sans avoir fourni son itinéraire, elle loue une voiture et traverse

¹⁹¹ Celle-ci portait sur l'arrestation d'Abimael Guzman, un grand criminel mexicain. Abimael avait été arrêté parce qu'on avait découvert un tube de son médicament contre le psoriasis dans les ordures de sa planque.

le pont raccordant Montréal à la Montérégie : « Au moment où elle passe sous un immense panneau indiquant *Salaberry-de-Valleyfield, 28 km*, elle repense à la clause 5(a) de son contrat “La Bénéficiaire s’abstiendra de quitter Montréal sans permission préalable; un itinéraire pourra être exigé.” Fuck l’itinéraire » (SDL, 149, en italique dans le texte). Le rattachement à son passé délictueux se double dès lors d’une réappropriation du territoire : au volant de sa voiture, Jay se fait la réflexion qu’elle « maîtrise le temps et l’espace » (SDL, 148)¹⁹².

Par conséquent, bien que le personnage découvre que la maison d’Éric a été détruite, et corollairement que son périple au Domaine Bordeur a été vain, la narration laisse entendre qu’elle a tout de même gagné en pouvoir spatial. Jay ne se contente d’ailleurs plus de désobéir à son contrat de probation, elle enfreint aussi les directives de son propriétaire. Cependant qu’il lui avait commandé de garder son appartement propre afin d’en faciliter la vente, Jay le souille de manière à rebuter les acheteurs potentiels. Songeant à décroquer sa cuisine, elle s’en abstient puisqu’il « pourrait y avoir d’autres visiteurs [le lendemain] et, le cas échéant, elle n’aura[it] pas le temps de salir assez d’assiettes pour faire mauvaise impression » (SDL, 266).

Récit d’une renaissance

Peu après, Jay réussit à résoudre l’énigme du « conteneur fantôme » (SDL, 39) : elle devine qu’il est bel et bien hanté, et plus précisément par une jeune femme du nom de Lisa Routier-Savoie. Apprenant que ses collègues ont retrouvé sa trace, Jay s’empresse d’en avertir Éric. Sous le faux prétexte d’avoir besoin de vacances, elle s’envole pour l’Europe. C’est dans le logement d’Éric, à Copenhague, que Jay désobéit à la dernière clause de son contrat de probation : « La

¹⁹² Être au volant d’une voiture semble permettre aux personnages féminins d’acquérir un certain pouvoir, et ce, tant dans *Six degrés de liberté* que dans *Rouge, mère et fils* et *Pute de rue*. Dans cette dernière œuvre, lorsque Vicky pilote les déplacements de ses clients, en leur indiquant où aller et comment, elle leur impose sa volonté et reprend un contrôle sur sa mobilité; dans *Rouge, mère et fils*, c’est en étant au volant que Delphine et Catherine se taillent une voie, et ce, en dépit des volontés masculines, qu’elles impriment leur pouvoir sur les routes auparavant sous contrôle masculin.

Bénéficiaire s'engage à signer un accord de non-divulgence [de sa réelle identité] (annexe I) » (SDL, 51). Sans jamais dévoiler clairement son identité à son hôte, elle fournit assez d'indices pour que la lectrice ou le lecteur la découvre. Jay indique être née à Tête-à-la-Baleine, avoir complété sa scolarité à Sept-Îles et avoir dû quitter Montréal précipitamment, parce qu'elle y a vécu une double vie. Qui a lu *Nikolski*, le premier roman de Dickner, aura reconnu dans ce parcours celui de Joyce Doucette, une pirate informatique également originaire de la Basse-Côte-Nord.

Cette révélation identitaire s'adjoit à une renaissance symbolique du personnage. Au terme du récit, l'ancienne cyberpirate parvient à contrer les effets délétères de son contrat de probation, qui rappelons-le « signait [s]a disparition [...], son effacement de la surface de la planète » (SDL, 51). Son corps, voué à disparaître sous ses clauses, recouvre la place qui lui revient. Pendant le trajet de train qui la mène à Éric¹⁹³, Jay fête ses quarante ans et songe que « [l]es derniers mois ont été si remplis [qu'elle] n'a même pas eu le temps d'éprouver les états d'âme de rigueur [...]. À vrai dire, elle a plutôt [eu] l'impression de rajeunir depuis la mi-octobre. Ses sens sont en alerte [...] » (SDL, 306).

Par conséquent, tandis qu'elle avait « l'appétit en berne » (SDL, 53) au début du récit, ses papilles gustatives s'éveillent peu à peu. Elle « recommenc[e] à cuisiner du ceviche et du bacalao » (SDL, 336), des plats d'Amérique latine, signalant du même coup son rattachement à la culture d'Horacio. Ces mets, majoritairement composés de poisson, font un second écho au passé de Jay. Dans *Nikolski*, c'est « sous le couvert d'un emploi dans une poissonnerie, [qu'elle] entrepren[d] une carrière de pirate informatique » (Le Bel, 2008, 160). Or dans *Six degrés de liberté*, l'élément marin est également fort présent. Nombre de ses manifestations coïncident

¹⁹³ Question de garder sa destination secrète, elle atterrit en Espagne, puis bifurque vers le Danemark.

avec l'accomplissement d'activités illicites par les personnages féminins : Lisa voyage clandestinement de port en port cependant que Jay transgresse une clause de son contrat de probation à chaque fois qu'elle franchit un cours d'eau.

Après avoir enjambé « la Voie maritime du Saint-Laurent » (SDL, 154) pour se rendre en Montérégie, cette dernière « se fraye un chemin dans les réseaux sécurisés comme une baleine dans le plancton » (SDL, 153). C'est en « craquant » un de ces réseaux qu'elle redevient pirate informatique : les aspérités du territoire, modelées par la hiérarchie gouvernementale, sont dès lors remplacées par des « eaux » sur lesquelles Jay vogue avec fluidité. Ne s'en tenant plus aux balises spatiales que lui impose la GRC, elle redevient « libr[e] de ses orientations, comme les poissons dans l'eau » (Boisclair, 2008, 285), tout comme elle était plus jeune, à l'époque de *Nikolski*. En traversant une ultime frontière aquatique pour rejoindre Éric, soit l'océan Atlantique, Jay se fait notamment la réflexion que « l'air embaume la friture et la liberté » (SDL, 301).

La réappropriation de son corps et de son identité se conjugue ainsi avec une nouvelle appropriation du territoire. Au final, Jay décide d'acheter l'immeuble dont on a voulu l'évacuer : « Elle va négocier avec une poigne de fer et évincer les gueulards du rez-de-chaussée. Plus personne ne la chassera d'où que ce soit » (SDL, 337). Libérée de l'apathie qui la caractérisait au début de l'œuvre, Jay se prépare à affronter son voisin. Notons à cet effet que le prénom de la protagoniste, rappelant celui de la compagnie de déménagement « Jay's »¹⁹⁴¹⁹⁵ redevient

¹⁹⁴ <http://jaystransportationgroup.ca>

¹⁹⁵ Est aussi évoquée la mobilité des oiseaux à travers le nom « Jay », qui ressemble fortement à « blue jay », et donc à « gaie bleu ».

« Joyce » à la fin de l'œuvre. Son déménagement éventuel est donc remplacé par la joie qui lui faisait tant défaut au tout début du récit¹⁹⁶.

Après avoir retrouvé Éric à Copenhague, dans le grand appartement qu'il habite, Lisa « insiste pour s'installer au pied des baies vitrées. Elle se moqu[e] de l'inconfort du plancher : elle v[eut] s'endormir avec vue sur l'horizon » (SDL, 337). En ressort que sa traversée intercontinentale ne lui a pas suffi; elle souhaite encore conquérir le monde, sûrement parce qu'elle n'en a rien vu, enfermée qu'elle était pendant tout le long de son périple. Car Lisa entreprend de « repousser les limites de l'expérience humaine » (SDL, 216) mais omet de se défaire de la première des cloisons bornant cette « expérience » : en franchissant nombre de frontières nationales, elle n'anéantit jamais celles de la sphère intime. Or ce sont surtout celles-ci qui l'empêchent d'éprouver le monde.

Aussi, bien qu'au premier regard Lisa semble des plus agentive – elle est à la fois inventrice et exploratrice, s'empare de rôles masculins, fait fi des règles de nombreux États, parcourt des lieux qui lui sont interdits, fonde même un nouvel espace habitable –, il n'est pas évident qu'elle le soit complètement. Selon Dickner, Lisa agit en « réaction contre l'ennui fondamental de l'existence » (Dickner, dans Desmeules, 2015), mais en contribuant d'elle-même au cycle de ses enfermements symboliques, Lisa ne pose pas les bons gestes pour s'émanciper des structures augmentant son ennui. Ajoutons que si la jeune femme transforme un objet de conquête économique en objet de conquête à échelle humaine, refusant ainsi les prescriptions capitalistes qui la limitaient plus jeune, son invention n'en est pas moins destinée aux individus jouissant d'une aisance financière certaine. Sa construction nécessite un conteneur ainsi qu'un ordinateur

¹⁹⁶ Il s'agit de la signification des trois premières lettres de Joyce en anglais

et l'opérer signifie ne pas avoir à travailler. Pour résister aux organisations réglementant la mobilité, il ne suffit donc pas d'être intelligent ou audacieux, il faut également jouir de privilèges socio-économiques; en découle un pouvoir substantiel.

Mais si Lisa érige elle-même les cloisons autour d'elle, Jay tente de les abaisser une à une. Empêchée de visiter le Mexique autant que l'extérieur de Montréal sans autorisation gouvernementale, Jay voit sa liberté de circulation grandement entravée. Or ses périples illégaux en Montérégie et au Danemark la libèrent du joug étatique au point où elle contrevient à chacune des clauses de son contrat de probation : elle reprend (symboliquement) contact avec le clan Guzman, avec sa réelle identité de même qu'avec son corps. Et bien qu'elle prévoie toujours finir de purger sa peine à l'emploi de la GRC, Jay paraît aussi avoir regagné une part du contrôle qu'exerçait son employeur sur sa vie et sur le territoire. Sa désobéissance à l'endroit de ce dernier en fait d'ailleurs un personnage des plus agentifs. En définitive, Lisa comme Jay choisissent de se déplacer illégalement. La première, une fois dotée de la fortune d'Éric, aurait pu prendre le premier avion vers le Danemark pour rejoindre son ami; quant à la seconde, elle aurait pu indiquer son itinéraire, ne pas entreprendre de quête illicite. Les deux femmes se meuvent pour mieux désobéir; elles tiennent de fait de figures transgressives.

CONCLUSION

Les années 1980 voient naître un changement de paradigme dans les études géographiques. Tandis qu'elles faisaient auparavant l'impasse sur les disparités entre les pratiques spatiales des hommes et des femmes, elles se penchent maintenant sur les répartitions territoriales genrées, soulevant leurs effets délétères sur la construction identitaire des femmes. Or bien que la dichotomie spatiale assignant le masculin à la sphère publique et le féminin à la sphère privée ne soit plus aussi effective de nos jours, les femmes jouissant désormais d'une plus grande liberté de circulation (Marius et Raibaud, 2013), les distributions du territoire en secteurs genrés perdurent tout de même sur le plan symbolique et affectent toujours les expériences spatiales au féminin.

En effet, si l'entrée généralisée des femmes dans le milieu du travail, pendant la seconde moitié du vingtième siècle, a accentué leur présence dans la sphère publique et favorisé leur émancipation des rôles de genre traditionnels – ceux de ménagère et de mère, par exemple –, les femmes accusent toujours un retard social (Di Méo, 2013) au-dehors. En l'occurrence, elles y effectuent la majorité des déplacements concernant l'entretien de la famille cependant que les hommes occupent toujours en plus grande part les lieux reliés à la profession, aux enjeux sociaux et à la politique (Marius et Raibaud, 2013). Considérées de surcroît comme étant sexuellement disponibles lorsqu'elles ne sont pas escortées à l'extérieur (Condon, Lieber et Maillochon, 2005), les femmes subissent aussi du harcèlement sexuel en milieu de travail et dans les rues, ce qui les empêche de s'y sentir pleinement en sécurité. La conquête de la sphère publique par les femmes,

si elle est bien entamée, fait ainsi l'objet de résistances, de sorte que leur pouvoir au-dehors se révèle équivoque.

Les discours sociaux prônant la préservation des agencements spatiaux traditionnels contribuent également à l'anxiété spatiale : est largement relayée la notion selon laquelle les femmes se mettent en danger en parcourant la sphère publique, où rôdent des hommes violents pouvant s'en prendre à elles¹⁹⁷ (Guillaumin, 1992). Elles éprouvent ainsi davantage d'angoisse que les hommes¹⁹⁸ à l'idée de se mouvoir au-dehors, angoisse qui ne les empêche cependant pas de quitter leur demeure. Dans la majeure partie des cas, elles développent plutôt des stratégies à l'occasion de leurs déplacements, évitent certains quartiers, se munissent d'objets pouvant repousser les agresseurs potentiels. Car malgré l'empreinte réelle des préceptes patriarcaux sur l'espace, les femmes sont plus mobiles que jamais. Leur mobilité géographique accrue, facilitée par l'émergence d'une ère d'hypermobilité au tournant du vingt et unième siècle (McDowell, 1996), est par ailleurs appelée à réviser les normes de genre attribuant l'extérieur au masculin.

Étant donné que les textes littéraires traduisent la relation subjective des autrices et auteurs à leur environnement (Chapman, 1997; Ganser, 2009), il se révèle pertinent d'étudier les représentations des déplacements émergeant de nos jours, tandis que se profilent d'importants bouleversements en matière de mobilité. En adoptant un cadre d'analyse constructionniste et féministe, qui pose que les individus autant que l'espace sont construits socialement, j'ai tenté de mesurer l'agentivité des personnages féminins, agentivité se détectant à leur champ de mobilité autant qu'à leur aptitude à reconfigurer les modèles sociaux dominants.

¹⁹⁷ Ces discours occultent le fait que la majorité des agressions envers les femmes se produisent dans la sphère intime (Di Méo, 2013).

¹⁹⁸ Je renvoie ici aux hommes blancs hétérosexuels et bourgeois. Comme il a déjà été mentionné, les hommes racisés, pauvres ou se trouvant marginalisés sur le plan de l'orientation sexuelle ne jouiraient pas de la même liberté de circulation dans la sphère publique.

Considérant que l'ordre spatial patriarcal œuvre au confinement des femmes au foyer – en glorifiant la figure de la fée du logis, en faisant du dehors un environnement menaçant (Guillaumin, 1992) –, il apparaît que quitter la demeure tient d'un premier pas vers l'émancipation. Pour vérifier ce postulat, et en m'appuyant sur le consensus géographique voulant que l'espace se trouve le creuset de pouvoirs sociaux également construits spatialement (Massey, 1994), je me suis employée à étudier les interrelations spatiales et sociales. D'une part, j'ai tenté de dégager les réseaux de pouvoirs structurant les lieux figurés. Pour ce faire, et comme les rapports de genre ne sont pas les seuls à infléchir les possibilités déambulatoires des personnages, j'ai tenté d'identifier chacun des rapports de domination s'y trouvant encodés. D'autre part, je me suis intéressée aux modalités d'action des personnages féminins pouvant m'informer de leur subordination aux pouvoirs (surtout de genre, mais aussi de race et de classe) ou de leur émancipation à l'égard de ces derniers. Il convenait également de me doter d'une méthode capable de saisir les différentes dynamiques à l'œuvre au cours des déplacements étudiés. Me basant sur les théories de Tim Cresswell et Tanu Priya Uteng, j'ai donc entrepris d'observer les mouvances géographiques mêmes, les expériences vécues par les personnages pendant celles-ci, les « potentiels de mobilités », et bien entendu, les significations des déplacements des personnages dans chaque récit.

Dans *Rouge, mère et fils*, les personnages féminins (Delphine, Catherine Beck, Armelle Ryan, Rose) jouissent d'une mobilité géographique importante; elles parcourent de nombreuses villes comme des nombreux pays. Leurs déplacements ne sont toutefois pas entièrement libres de contraintes. Sur les routes, Delphine, Catherine et Armelle font face à de nombreuses manifestations du pouvoir masculin : elles voient leur chemin bloqué par des hommes violents qui les ciblent parce qu'elles sont des femmes seules. Mais loin de se subordonner aux désirs de ces derniers, elles s'en prennent à leurs agresseurs. Apparaît alors l'agentivité des personnages

féminins, qui en réagissant contre ceux souhaitant les assujettir, contestent le pouvoir qu'ils détiennent sur l'espace et le remplacent par leurs volontés propres.

Paradoxalement, cette agentivité ne s'étend pas complètement aux lieux intimes, se trouvant également sous le joug masculin. Car si Delphine refuse de voir ses déplacements gouvernés par quiconque, et quitte la demeure familiale lorsque son ancien mari tente de l'y retenir, elle se plie aussi aux exigences de l'un de ses amants, Simon, et aménage son appartement selon les désirs de ce dernier. Bien que Delphine se dresse parfois contre ses partenaires souhaitant la contrôler, elle leur obéit à d'autres moments, son agentivité fluctuant au cours du récit. Loin d'attaquer son second violeur, son ami Lorne, elle le prend d'ailleurs pour amant, alignant en fin de compte ses désirs sur les siens.

L'espace représenté par Jacob est aussi le lieu de violences coloniales, lesquelles ont effacé du territoire toutes traces des ancêtres autochtones de Delphine. Ce rapport de domination, s'il creuse un vide identitaire dans le territoire, ne limite toutefois pas la circulation du personnage. C'est même au cours de ses pérégrinations que Delphine renoue avec son patrimoine ancestral. Elle y découvre les œuvres d'une artiste métisse, puis y fait la rencontre du Trickster, personnage légendaire au contact duquel elle réinstaure symboliquement sa culture sur le territoire, qui renaît en même temps qu'elle.

Les questions raciales ont également retenu mon attention dans *Soudain le Minotaure*. Mino, un Guatémaltèque, inscrit son pouvoir dans l'espace en y violant plus de trente femmes. La première partie du récit, narrée par Mino lui-même, donne à voir la construction sociale de sa masculinité toxique : Mino n'a que des modèles masculins violents au Guatemala. Les hommes guatémaltèques sont ainsi présentés comme un groupe identitaire monolithique assujettissant les femmes et instaurant leur loi dans les lieux publics et intimes. Car si Mino chasse les femmes au

dehors, il inflige aussi ses volontés chez lui. Il empêche notamment son épouse de quitter la demeure, de sorte que les potentialités mobiles de cette dernière dépendent entièrement des volontés de son mari. Or ces représentations d'hommes latinos violents et de femmes latinas soumises et sans pouvoirs tendent vers le stéréotype raciste.

D'autant que le seul personnage féminin qui fait valoir son pouvoir auprès de Mino est blanc. Ariane, une Québécoise narrant la deuxième partie du roman, a été attaquée par le violeur : en feignant la mort, elle arrive à lui échapper. Par la suite, profondément meurtrie par l'attaque, elle ne se sent plus en sécurité nulle part, ni chez elle ni dans l'espace public, et décide de voyager en Europe. C'est donc que la peur préside à sa décision de prendre le large. Il n'empêche qu'en parcourant seule l'Allemagne, Ariane se départi progressivement de son angoisse spatiale. Sa rencontre avec un homme androgyne, Ihmre, un Tchèque, marque un tournant dans sa trajectoire. En devenant son amante, et en laissant cours à son désir, Ariane recouvre sa subjectivité désirante et se réapproprie son corps et ses sens. Elle se sent moins traquée par les hommes et évacue bientôt Mino de son esprit. Elle retourne aussi à Montréal à la fin du roman, reconquérant ainsi le territoire que l'agresseur lui avait subtilisé. Son périple se clôt ainsi sur une réappropriation du corps et de l'espace.

La narratrice de *Pute de rue* habite aussi Montréal. Celle-ci, prénommée Vicky, est une prostituée itinérante, qui, se trouvant au bas de l'échelle sociale, fait l'objet de violences multiples. Vicky se voit chassée des rues, des sites d'injections lorsqu'elle n'a pas d'argent et du milieu lesbien bourgeois. Quant à ses clients, plusieurs d'entre eux la violentent physiquement et sexuellement, ce qui la laisse dans un état proche de la mort. Un seul espace ne lui est pas contesté : celui que lui ouvrent les drogues. En les consommant, la narratrice accède à un monde plus doux, dont sont

évacuées les violences masculines. En ressort que ses « trips » sont motivés par le besoin de fuir la réalité; or fuir se donne rarement comme un acte agentif.

Toujours est-il que la narratrice, puisant dans sa « force de vie » (PDR, 100), résiste à chacune des communautés de personnages souhaitant limiter ses potentialités géographiques (hormis le groupe des lesbiennes). Elle reste en poste sur le trottoir malgré que les policiers et les résidents tentent de l'en évincer, elle s'immisce dans les piqueries lorsqu'on lui en refuse l'accès et elle parvient même à téléguider certains des déplacements de ses clients. Malgré qu'elle doive parfois se plier aux volontés de ces derniers, elle paraît tout de même agentive en ce qu'elle multiplie les stratégies afin de mettre son pouvoir de l'avant, tant dans ses rapports prostitutionnels que spatiaux. Toujours, elle pose ses désirs au-dessus de ceux des groupes dominants, à qui elle impose sa présence coûte que coûte.

Les personnages féminins principaux de *Six degrés de liberté*, Lisa et Jay, ne semblent pas sujets aux violences masculines, pourtant si présentes dans les autres œuvres. Lisa, dans une moindre mesure que Vicky, voit toutefois sa mobilité géographique entravée par le manque d'argent. Bien vite, elle réalise que pour découvrir le monde, il faut disposer de privilèges économiques. N'en jouissant pas, elle se trouve confinée au Domaine Bordeur, dont l'immobilité culturelle (rien ne s'y produit) et matérielle (il s'avère difficile d'en franchir les limites) l'ennuie profondément. Symboliquement, les dispositifs capitalistes l'enferment d'ailleurs à plus d'un titre. Lorsqu'elle accompagne sa mère au IKEA, le « temple » de la consommation prend la forme d'une prison domestique.

Lorsque son ami Éric la dote d'une petite fortune, Lisa entreprend de découvrir le monde qui lui était refusé. Souhaitant « repousser les limites de l'expérience humaine » (SDL, 216), elle transforme un conteneur réfrigérant en un véhicule, à bord duquel elle entame un périple

intercontinental. Mais ce faisant, elle se confine elle-même à une pièce exiguë depuis laquelle il lui est impossible d'expérimenter le monde pleinement. En inventant un moyen de transport, elle décide paradoxalement de ses conditions d'enfermement, et ne parvient donc pas à subvertir pleinement les normes sociales (le figement, la solitude, la claustration) auxquelles elle entend résister. Ajoutons que si le personnage féminin s'empare de rôles traditionnellement masculins – ceux d'inventeur et d'explorateur –, il ne parvient pas à s'inscrire dans la sphère publique, à tout le moins pas dans sa matérialité.

Jay, une ancienne pirate informatique, tente de retrouver le conteneur de Lisa. Au cours de son enquête, elle désobéit à chacune des clauses de son contrat de probation, qui circonscrivent notamment sa mobilité. Cette désobéissance a pour effet de lui rétribuer sa réelle identité, gommée pendant sept ans par ce même contrat. Au cours de son enquête, Jay s'arrache progressivement à son hibernation symbolique, induite par les nombreuses règles auxquelles elle devait obéir. C'est en faisant fi de ces dernières qu'elle recouvre ses sens. Son agentivité va ainsi de pair avec une réappropriation de son corps social, laquelle se double finalement d'une réappropriation du territoire : à la fin du récit, Jay décide de faire sien un lieu dont on a voulu l'évacuer, son appartement.

En définitive, mon hypothèse selon laquelle les représentations de la mobilité au féminin se conjuguaient nécessairement avec des ambitions émancipatrices s'est révélée partiellement juste. Bien que de nombreux personnages féminins souhaitent s'émanciper en se déplaçant, ce n'est pas explicitement dans le but de se défaire de l'influence spatiale patriarcale. Si Ariane fuit le Québec pour cette raison, et que Vicky se drogue pour échapper aux souvenirs de ses viols, cette dernière mentionne aussi se mouvoir dans la sphère publique pour affecter les normes spatiales bourgeoises. Lisa, en s'élançant contre les limites de « l'expérience humaine », exprime

un désir semblable de transgresser les normes sociales. Quant à Jay, chacun des gestes qu'elle pose au cours de son enquête s'oppose aux règles gouvernementales. Seuls les déplacements des personnages féminins de *Rouge mère et fils* ne sous-tendent aucune visée transgressive. Si ces personnages finissent tout de même par s'opposer aux pouvoirs patriarcaux quiaturent l'espace public, là n'était pas leur motivation première. Il demeure toutefois que dans la majorité des cas, la mobilité géographique des personnages féminins constitue une réponse à un dispositif les contraignant; de fait, elle a des effets émancipateurs.

Mon postulat voulant que les personnages féminins s'ouvrent à de nouveaux possibles identitaires au cours de leurs déplacements s'est également avéré opératoire dans la majorité des cas. En témoigne le motif récurrent de la renaissance symbolique dans chaque récit. Alors que Delphine éclot d'un œuf « pondu » par un oiseau surnommé « vieille squaw », la rattachant à sa culture autochtone, Ariane, en prenant de l'ecstasy, retrouve le plaisir de toucher, de goûter, d'entendre et de sentir. Et tandis qu'elle feint d'être morte pour se soustraire aux coups de Mino, elle revient au monde à la fin de son voyage, en reprenant contact avec la dimension sensuelle du monde et du corps. Comme Delphine, ce n'est qu'après sa « renaissance » qu'elle se réapproprie l'espace dont elle a été spoliée – Delphine imprime sa culture autochtone sur le territoire et Ariane retourne à Montréal.

Pour sa part, Vicky ne renaît pas au terme de son récit, mais sa mort symbolique, qu'elle attribue aux violences masculines, s'atténue à chaque « trip » de drogue la menant dans un univers utérin. C'est notamment à sa « force de vie » (PDR, 100) qu'est redevable son impressionnante résilience. Celle-ci renvoie à sa présence active dans les rues, qu'elle s'approprie malgré le désir de tous de l'en voir expulsée. Quant à Jay, elle se métamorphose tout à fait, s'extirpe de son état

d'hibernation et revient à ses sens. À la fin de son enquête, elle se saisit aussi d'un espace qui lui était contesté.

Puisqu'aucune renaissance ne transparaît à travers les déplacements de Lisa, cette dernière tient d'un contre-exemple en matière de personnage féminin mobile. Cela s'explique peut-être par le fait que ses périples ne lui donnent pas l'occasion d'entrer en relation avec l'autre, pas plus qu'ils ne lui offrent la possibilité d'éprouver le dehors. Confinée à une suite de maisons, elle n'est pas confrontée aux différentes potentialités identitaires que procure l'extérieur. C'est aussi ce que semble confirmer le récit de Maria, qui, en restant confinée à l'intérieur de son appartement, garde les traits symboliques d'une morte pendant tout le roman. Elle perd en fait un peu plus de vitalité à l'occasion de chacun de ses rapports sexuels avec Mino. Celui-ci souligne en ce sens, dans un passage déjà cité, que Maria « n'avait jamais d'orgasme et faisait la morte pendant [leurs] relations sexuelles » (SLM, 16). Le personnage féminin est ensuite comparé à une « fleur déracinée »; c'est donc qu'elle meurt à petit feu parce qu'elle ne dispose d'aucun sol qui lui soit propre.

À ce titre, Maria est une figure exemplaire de personnage féminin voyant sa trajectoire freinée au contact d'un personnage arborant une masculinité violente. Ariane, Delphine, Armelle, Catherine et Vicky subissent certes ces mêmes violences – des manifestations spatiales de pouvoirs patriarcaux – sur les routes et les avenues des villes, mais contrairement à Maria, elles affrontent leurs agresseurs et poursuivent leur chemin. Ces personnages n'ont cependant pas baigné, comme Maria, dans une culture où les femmes sont dépeintes comme des êtres tout à fait passifs. En ressort qu'habiter un espace où prévalent des rôles de genre traditionnels influence bien négativement la manière qu'ont les personnages féminins de se mouvoir. Les personnages se trouvant dominés à plus d'un titre, soit Maria, Vicky et Delphine, essuient aussi un plus grand

nombre de violences physiques et sexuelles que les personnages féminins blancs et nantis. En retour, elles éprouvent plus de difficultés à se montrer pleinement agentives, prises qu'elles sont dans une pluralité de réseaux de pouvoir les asservissant.

Les seuls personnages qui ne font pas les frais de violences masculines dans la sphère publique se trouvent être Lisa et Jay. Tandis que les œuvres écrites par des femmes – Jacob, Poitras et Nadeau – dépeignent un dehors anxiogène où les désirs des hommes font force de loi, l'espace social représenté par le seul auteur masculin – Dickner – paraît vierge de ces rapports de pouvoir. Il est possible que cet écart à la norme observée soit attribuable aux divergences dans les expériences spatiales des autrices et auteurs. Ne partageant pas la même position symbolique, hommes et femmes ne transposeraient pas la même vision du monde dans leurs œuvres¹⁹⁹.

Pour vérifier ce postulat, il conviendrait toutefois de poser un regard sur un corpus mixte de plus grande envergure. Comparer les représentations de la mobilité au féminin véhiculées par les hommes et par les femmes au fil du temps permettrait de mieux observer la variation de traitement spatial en regard de l'expérience des autrices et auteurs. Que nous disent les textes de femmes écrits avant que ces dernières n'accèdent au marché de l'emploi? Et qu'en est-il de ceux des hommes? Comportent-ils des configurations spatiales inédites, représentations de lieux auxquels les femmes n'ont pas accès? Comment évoluent ces représentations à mesure que les femmes accèdent plus largement à l'espace et au pouvoir?

¹⁹⁹ C'est également la conclusion à laquelle arrive Catherine Dussault Frenette dans son étude sur le désir féminin adolescent. Dans *L'expression du désir féminin adolescent : étude des (re)configurations des normes sexuelles genrées dans quatre romans québécois contemporains*, elle attribue la disparité des expériences sexuelles des personnages au sexe des autrices et auteurs qui les ont créées. Selon elle, l'agentivité du personnage féminin la Grande Sauterelle, auquel j'ai fait déjà mention dans mon introduction, « résulter[ait] de la projection sur le personnage féminin de la subjectivité de l'auteur masculin » (Dussault Frenette, 2012, 142).

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

DICKNER, Nicolas ([2015] 2016), *Six degrés de liberté*, Québec, Alto, 392 p.

JACOB, Suzanne ([2001] 2005), *Rouge, mère et fils*, Montréal, Boréal, 288 p.

NADEAU, Roxane (2003), *Pute de rue*, Montréal, Les Intouchables, 104 p.

POITRAS, Marie Hélène ([2002] 2009), *Soudain le Minotaure*, Montréal, Triptyque, 158 p.

ÉTUDES DE CAS ET RÉCEPTION CRITIQUE

Rouge, mère et fils

BIRON, Michel (2001), « Le roman contemporain », *Voix et images*, vol. 27, n° 1, p. 136-142.

BIRON, Michel (2002), « Ris de veau et poutine. Lecture de *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob », dans *Écritures hors-foyer*, sous la direction de Pascal Brissette, Paul Choinière, Guillaume Pinson et Maxime Prévost, Montréal, Chaire James McGill de langue et littérature françaises, p. 159-169.

BIRON, Michel (2012), « Happy end : l'héritage amérindien dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob », *Tangence*, n° 98, p. 87-99.

EIBL, Doris (2002), « L'esprit Trickster », *Spirale*, n° 185, p. 6-7.

EIBL, Doris (2004), « L'entendu et l'autrement : aspects du métissage dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, p. 95-110.

FORTIN, Marie-Claude (2001), « Du grand Suzanne Jacob », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 104, p. 28-29.

GRYBOWSKA, Aleksandra (2009), *La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 271 p.

HARVEY, Carol J. (2004), « Écriture et mémoire », *Canadian literature*, n°182, p. 169-172.

LABELLE, Maude (2009), *Une esthétique hyperréaliste en littérature? Narrativité picturale et langage visuel dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005)*, (M.A.) Université de Montréal, Montréal, 123 p.

Soudain le Minotaure

CHARTRAND, Robert (2002), « Un mythe tronqué », *Le Devoir* (Montréal), p. D4.

- LETENDRE, Evelyne (2007), *Figures de l'homme en prédateur : modèles et contre-modèles dans quatre romans québécois écrits par des femmes depuis 1980*, (M.A.), Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 190 p.
- NAVARRO, Pascale (2002), « *Soudain le Minotaure*/J'ai de mauvaises nouvelles pour vous », *Voir*, vol. 16, n° 10, p. 32.
- OUELLET, Pierre (2004), « Identités volées », *Canadian literature*, n°180, p.74-74.
- ROUQUETTE, Nadine (2016), *Minotaure et labyrinthe, l'indicible et l'invisible. Expression du mythe dans la littérature québécoise*, (Ph.D), Bordeaux, Université Bordeaux Montaigne, 318 p.
- SCHAAL, Michele Ann (2014), « Literary Borderlessness and Crossings: Marie Hélène Poitras's Early Fictions », *Women in French Studies*, vol. 22, p. 44-59.
- TESSIER, Dominique (2002), « Le labyrinthe du violeur », *Lettres québécoises*, n° 107, p. 29.
- VERRAULT, Mélissa (2011), « Déconstruction de la binarité et des genres dans *Soudain le Minotaure*. Procédés postmodernes pour une réconciliation avec l'autre », *Cahiers Figura*, vol. 26, p. 105-124.

Pute de rue

- BOISCLAIR, Isabelle (2009), « Le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : *Putain*, de Nelly Arcan, *Salon*, de Marie LaFortune et *Pute de rue*, de Roxane Nadeau », dans Doris G. EIBL et Caroline ROSENTHAL (dir.), *Space and Gender. Spaces of Difference in Canadian Women's Writing/Espaces de différence dans l'écriture canadienne au féminin*, Innsbruck University Press, coll. « Canadiana oenipontana », n° 10, p. 199-211.
- LAPLANTE, Laurent (2005), « Quand la littérature s'urbanise : Drogues, prostitution, violence », *Nuit blanche*, n°99, p. 44-47.
- PIGEON, Marc (2003), « Un livre pour apprendre à "respecter les putes" », *Canoe*, [En ligne], <http://fr.canoe.ca/infos/societe/archives/2003/10/20031021-075313.html>, (Page consultée le 15 janvier 2018).

Six degrés de liberté

- BIRON, Michel (2015), « Les vertus de l'oubliabilité », *L'Inconvénient*, n° 61, p. 48-50.
- BORNAIS, Marie-France (2015), « Jeu de conteneur », *Le Journal de Québec*, p. D17.
- DESMEULES, Christian (2015), « Six degrés de liberté de Nicolas Dickner : un défi à la gravité », *Le Devoir*, p. F1.
- HOUDE, Isabelle (2015), « Repousser les limites de l'expérience humaine », *Le Soleil*, p. A3.

HOUDE, Isabelle (2015), « L'écrivain nerd », *Le Soleil*, p. W6.

LAPOINTE, Josée (2015), « Le roman du conteneur », *La Presse*, p. A16.

MELANÇON, Benoît (2015), « Dix-neuf propositions pour rendre compte de *Six degrés de liberté* », *L'Oreille tendue*, [En ligne], <http://oreilletendue.com/2015/04/06/dix-neuf-propositions-pour-rendre-compte-de-six-degres-de-liberte>, (Page consultée le 10 décembre 2017).

PERRAULT, Jérémie (2016), « Roman de la triangulation », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 256, p. 67-69.

OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

Théories de l'espace, de la mobilité, de la sexuation spatiale :

BLAIS, Hélène (2009), « Coloniser l'espace : territoires, identités, spatialité », *Genèses*, n° 74, p. 145-159.

BLUNT, Alison, ROSE, Gillian (1994), *Writing Women and Space. Colonial and Postcolonial Geographies*, New York et Londres, The Guilford Press, 268 p.

BRAIDOTTI, Rosi (2011 [1996]), *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 334 p.

CAHIERS DU CEDREF (2014), « Le tournant spatial dans les études du genre », n° 21.

CONDON, Stéphanie, LIEBER, Marylène et Florence MAILLOCHON (2005), « Insécurité dans les espaces publics : comprendre les peurs féminines », *Revue française de sociologie*, vol. 46, p. 265-294.

CRESSWELL, Tim et Tanu PRIYA UTENG (dir.) (2008), *Gendered Mobilities*, Hampshire, Ashgate, 270 p.

DE CERTEAU, Michel (1990), *L'invention du quotidien I : arts de faire*, Paris, Gallimard, 416 p.

DIENER, Roger, HERZOG, Jacques, MEILI, Marcel, DE MEURON, Pierre et Christian SCHMID (2006), *Le Suisse – portrait urbain*, Bâle, Birkhauser, 1015 p.

DI MÉO, Guy (2011), *Les murs invisibles. Femmes, genre et géographie sociale*, Paris, Armand Colin, 346 p.

DI MÉO, Guy (2013), « Préface », dans *Genre et construction de la géographie*, sous la direction de Kamala Marius et Yves Raibaud, Paris, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 9-13.

DI MÉO, Guy (2013), « Les quais réaménagés de Bordeaux : la reconquête d'un espace urbain par les femmes », dans *Genre et construction de la géographie*, sous la direction de Kamala Marius et Yves Raibaud, Paris, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 73-93.

- DUNCAN, Nancy (dir.) (1996), *BodySpace. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, Londres, Routledge, 281 p.
- FOUCAULT, Michel (2001), *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 1736 p.
- HANCOCK, Claire, « L'espace ressource ou leurre : qu'est-ce que penser spatialement fait gagner, et perdre, à la réflexion sur le genre? », *Les Cahiers du CEDREF*, [En ligne], <http://journals.openedition.org/cedref/958?lang=fr>, (Page consultée le 12 janvier 2017).
- HARVEY, David (2012), *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution*, Londres et New York, Verso, 208 p.
- HYNDMAN, Jennifer (2004), « The (Geo)Politics of Gendered Mobility », dans *Mapping Women, Making Politics. Feminist Perspectives on Political Geography*, sous la direction de Lynn A. Staeheli, Eleonore Kofman et Linda Peake, New York/Oxon, Routledge, 319 p.
- KAWASH, Samira (1998), « The Homeless Body », *Public Culture*, vol. 10, n°2, p.319-339.
- KIRBY, Kathleen M. (1996), « Re : Mapping subjectivity. Cartographic visions and the limits of politics », dans *BodySpace. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, sous la direction de Nancy Duncan, Londres, Routledge, 281 p.
- LIEBER, Marylène (2008), *Genre, violences et espaces publics : la vulnérabilité des femmes en question*, Paris, Les Presses Sciences Po, 324 p.
- MARTIN, Jean-Yves, « Une géographie critique de l'espace au quotidien. L'actualité mondialisée de la pensée spatiale d'Henri Lefebvre », [En ligne], *Articulo. Journal of Urban Research*, <http://journals.openedition.org/articulo/897>, (Page consultée le 10 décembre 2017).
- MARIUS, Kamala et Yves RAIBAUD (dir.) (2013), *Genre et construction de la géographie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 238 p.
- MASSEY, Doreen (1994), *Space, Place, and Gender*, Malden, University of Minnesota Press, 289 p.
- MCDOWELL, Linda (1996), « Spatializing feminisim. Geographic perspectives », dans *BodySpace. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, sous la direction de Nancy Duncan, Londres, Routledge, 281 p.
- RAIBAUD, Yves (2015), *La ville faite par et pour les hommes*, Paris, Belin, 79 p.
- ROSE, Gillian (1991), « Performing Space », dans *Human Geography Today*, sous la direction de John Allen, Doreen Massey et Phil Sarre, Minneapolis, Polity Press, p. 247-260.
- ROSE, Gillian ([1993] 2013), *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, Minneapolis, Polity Press, 205 p.
- SARASSIN, Marie-Hélène (2016), « Certeau, Michel de (1990) "Pratiques d'espaces" dans *L'invention du quotidien I. Arts de faire* », *La Traversée. Atelier de géopoétique québécois*, [En ligne], http://latraversee.uqam.ca/sites/latraversee.uqam.ca/files/mh_sarrasin_certeau_garcia_0.pdf, (Page consultée le 15 novembre 2017).

SCHMIDT DI FRIEDBERG, Marcella (2013), « Je ne suis pas là : la performance des lieux par la désorientation », dans *Genre et construction de la géographie*, sous la direction de Kamala Marius et Yves Raibaud, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 27-38.

STOCK, Mathis, « Habiter comme “faire avec l'espace”. Réflexions à partir des théories de la pratique », *Annales de géographie*, n°704, 2015, p. 424-441.

VALENTINE, Gill (1989), « The Geography of Women's Fear », *Area* 21, p. 385-390.

Théories littéraires et des représentations artistiques :

AZARYAHU, Maoz, FOOTE, Kenneth et Marie-Laure RYAN, *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*, Athens, Ohio University Press, 312 p.

BAKHTINE, Mikail ([1978] 1987), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 496 p.

BARMFORD, Karen et Karin SCHWERDTNER (2004), « Introduction : Women in motion/Femmes en mouvement », *Studies in Canadian Literature*, vol. 29, n°1, p.7-12.

BELL, Shannon (1994), *Reading, Writing & Rewriting the Prostitute Body*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 229 p.

BENEVENTI A., Domenico (2017), « Exposé : les itinérants dans les œuvres de fiction récentes au Canada », dans *La lutte pour l'espace. Ville, performance et culture d'en bas*, sous la direction de Domenico A. Beneventi, Roxanne Rimstead et Simon Harel, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 251-271.

BENEVENTI A., Domenico et Roxanne RIMSTEAD (2017), « L'interrogation du conflit spatialisé », dans *La lutte pour l'espace. Ville, performance et culture d'en bas*, sous la direction de Domenico A. Beneventi, Roxanne Rimstead et Simon Harel, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 11-26.

BERNIER, Valérie (2014), *La représentation picturale de la nordicité au Canada et dans les pays du Norden (1886-1915)*, (Ph.D), Université du Québec à Montréal, Montréal, 416 p.

BOISCLAIR, Isabelle (2009), « Le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : *Putain*, de Nelly Arcan, *Salon*, de Marie Laforune et *Pute de rue*, de Roxane Nadeau », dans *Space and Gender. Spaces of Difference in Canadian Women's Writing/Espaces de différence dans l'écriture canadienne au féminin*, sous la direction de Doris G. Eibl et Caroline Rosenthal, Innsbruck University Press, coll. « Canadiana oenipontana », p. 199-211.

BOISCLAIR, Isabelle (2017), « Filles de rue : s'approprier l'espace, s'approprier soi-même », dans *La lutte pour l'espace. Ville, performance et culture d'en bas*, sous la direction de Domenico A. Beneventi, Roxanne Rimstead et Simon Harel, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 273-288.

BOISVERT, Marie-Pier (2015), *Partenariats pluriels: le polyamour dans trois romans québécois suivi de Au 5e, roman d'amours*, (M.A), Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 193 p.

- BRULOTTE, Gaëtan (2002), « Espace et sexuation dans la nouvelle québécoise contemporaine », dans *Sexuation, espace, écriture*, sous la direction de Louise Dupré, Jaap Linvelt et Janet M. Paterson, Montréal, Éditions Nota bene, p. 117-137.
- CHAPMAN, Rosemary (1997), « L'écriture de l'espace au féminin : géographie féministe et textes littéraires québécois », *Recherches féministes*, vol. 10, n° 2, p. 13-26.
- COLLINGTON, Tara (2006), *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 264 p.
- COLLOT, Michel (2014), *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, p. 15-37.
- CÔTÉ, Nicole (2013), « Mobilité des féminins dans quelques récits dystopiques franco-québécois et anglo-canadiens : indice d'agentivité? », *Canada and Beyond : A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies, Alliances/Transgressions/Betrayals : Women's Writing in Canada & Québec Today*, vol. 3, n° 1-2.
- DELGADO, Fernando (2013), « Smooth and latin. Reflections on Mario Lopez, Balroom Dancing and Latino Masculinity », dans *Communicating Marginalized Masculinities. Identity Politics in TV, Film, and New Media*, sous la direction de Ronald L. Jackson II et Jamie E. Moshin, New York, Routledge, p. 203-218.
- DEN TOONDER, Jeanette (2002), « Le sujet féminin nomade : la mouvance spatiale dans *La vie en prose* de Yolande Villemaire et *Laura Laur* de Suzanne Jacob », dans *Sexuation, espace, écriture*, sous la direction de Louise Dupré, Jaap Linvelt et Janet M. Paterson, Montréal, Éditions Nota Bene, p. 413-429.
- DUSSAULT FRENETTE, Catherine (2012), *L'expression du désir féminin adolescent : étude des (re)configurations des normes sexuelles genrées dans quatre romans québécois contemporains*, (M.A.), Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 153 p.
- DUSSAULT FRENETTE, Catherine (2013), « Désirer l'indésirable : la double transgression au féminin dans *Le premier été* d'Anne Percin », dans *Femmes désirantes. Arts, littérature, représentations*, sous la direction d'Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 324 p.
- DUSSAULT FRENETTE, Catherine (2015), *L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains*, Montréal, Éditions Nota Bene, 171 p.
- GANSER, Alexandra (2009), *Roads of Her Own. Gendered Space and Mobility in American Women's Road Narratives, 1970-2000*, Amsterdam/New York, Rodopi, 339 p.
- GOULD, Karen (1988), « L'écrivaine/la putain ou le territoire de l'inscription féminine chez France Théoret », *Voix et Images*, vol. 14, n° 1, p.31-38.
- GUILLEMETTE, Lucie (2005), « Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », *La jeunesse au Québec. Marges, institutions et représentations*, vol. 8, n°2, p. 154-177.

- HAVERCROFT, Barbara (2001), « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux », dans *La francophonie sans frontières. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, sous la direction de Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis, Paris, L'Harmattan, p. 517-537.
- JACOB, Suzanne (1997), *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal, 150 p.
- LECLERC, Mélanie (2005), *L'agentivité et la figure de la prostituée : une lecture de Nécessairement putain de France Théoret et Terroristes d'amour de Carole David*, (M.A.), Université du Québec à Trois-Rivières, 114 p.
- LEGAULT, Céline (2006), *40 ans sur la route : l'évolution de la représentation de la femme dans le roman de la route au Québec de 1964 à 2004*, (M.A.), Université d'Ottawa, Ottawa, 103 p.
- MIN-HA, Trinh T. (1994), « Other than myself/My other self », dans *Travellers's Tale : Narratives of Home and Displacement*, sous la direction de Georges Robertson, Londres et New York, Routledge, p. 9-29.
- MULVEY, Laura (1999), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*, sous la direction de Leo Braudy and Marshall Cohen, New York et Oxford, Oxford University Press, p.833-844.
- SCHWERDTNER, Karin (2005), *La femme errante*, Ottawa, Legas, 173 p.
- SCHWERDTNER, Karin (2006), « La course à l'aventure au féminin dans *Le désert mauve* de Nicole Brossard », dans *Romans de la route et voyages identitaires*, sous la direction de Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Linvelt, Montréal, Éditions Nota Bene, p. 87-110.
- TREVISAN, Marion (2013), *Chair spectaculaire : la représentation du corps de l'artiste saltimbanque féminine dans Lulu*, roman clownesque de Félicien Champsaur, (M.A.), Université d'Ottawa, Ottawa, 116 p.
- WILSON, Elizabeth (1992), *The Sphinx in the City. Urban Life: the Control & Disorder of Women*, Oakland, University of California Press, 191 p.

Identité de sexe/genre :

- BARIL, Daniel, « Les habilités cognitives à la lumière de la théorie de l'évolution », *Forum. Université de Montréal*, [En ligne], http://www.forum.umontreal.ca/numeros/2000_2001/forum_00_09_18/article06.html, (Page consultée le 17 janvier 2018).
- BUTLER, Judith (2006), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduction de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 281 p.
- DORAIS, Louis-Jacques (2004), « La construction de l'identité », dans *Discours et constructions identitaires*, sous la direction de Denise Deshaies et Diane Vincent, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 1-11.

GUILLAUMIN, Colette (1992), *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 239 p.

LANG, Marie-Ève (2011). « L' "agentivité sexuelle" des adolescentes et des jeunes femmes : une définition », *Recherches féministes*, vol. 24, n° 2, p. 189-209.

PHETERSON, Gail ([1996], 2001), *Le prisme de la prostitution*, Paris, L'Harmattan, 211 p.

REBREYEND, Anne-Claire (2013), « Anne Fausto-Sterling, *Corps en tous genres. La Dualité des sexes à l'épreuve de la science* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 37, p. 251-254.

Autres sources :

COMMISSION DE TOPONYMIE QUÉBEC, *Jalons historiques*, [En ligne], <http://www.toponymie.gouv.qc.ca/ct/a-propos-commission/jalons-historiques/evolution-historique.aspx>, (Page consultée le 10 janvier 2017).

CULTURE ET COMMUNICATIONS QUÉBEC, *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*, [En ligne], 2013, http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=19280&type=pge#.WHUnY_krK03, (Page consultée le 10 janvier 2017).

EMPLOI-QUÉBEC, « Les chiffres clés de l'emploi au Québec. Édition 2016 », *Information sur le marché du travail*, [En ligne], http://www.emploi-quebec.gouv.qc.ca/publications/pdf/00_chiffres-cles-emploi_2016.pdf, (Page consultée le 11 décembre 2017).

HISTORICA CANADA, *Minutes du patrimoine*, [En ligne], <https://www.historicacanada.ca/fr/c/ontent/heritage-minutes/sirop>, (Page consultée le 10 janvier 2017).

GATIGNOL, Philippe et Catherine PONTEL, « Cours de mécanique. Liaisons mécaniques – modélisation », *Page enseignement de Catherine Potel. Université du Maine*, [En ligne], http://perso.univ-lemans.fr/~cpotel/chap2_liaisons_solides_VAS2_potel_gatignol.pdf, (Page consultée le 6 décembre 2017).

LAROUSSE (2017), « Maternité », *Dictionnaire de français Larousse*, [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/maternit%C3%A9/49852?q=Maternit%C3%A9#49755>, (Page consulté de le 6 décembre 2017).

LAROUSSE (2017), « Paternité », *Dictionnaire de français Larousse*, [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paternit%C3%A9/58630?q=paternit%C3%A9#58273>, (Page consultée le 6 décembre 2017).

MUSÉE CANADIEN DE L'HISTOIRE, « Les explorateurs. Jean Nicolet », *Musée virtuel de la Nouvelle-France*, [En ligne], <http://www.museedelhistoire.ca/musee-virtuel-de-la-nouvelle-france/les-explorateurs/jean-nicollet-1634/>, (Page consultée le 13 février 2017).

RESSOURCES NATURELLES CANADA, *Origine du nom des capitales provinciales et territoriales du Canada*, [En ligne], <http://www.rncan.gc.ca/sciences->

terre/geographie/noms-lieux/origine-noms-geographiques/9189, (Page consultée le 10 janvier 2017).

REVERCHON, Antoine (2016), « La mondialisation et les inégalités. L'éclairage d'un spécialiste de la question, l'économiste Branko Milanovic », *Le Devoir*, (Montréal), p. B4.

SOCIÉTÉ HUNTINGTON QUÉBEC (2017), « Qu'est-ce que la maladie d'Huntington », *Société Huntington Québec*, [En ligne], <http://huntingtonqc.org/medias/Qu%27estce%20que%20la%20maladie%20de%20Huntington.pdf>, (Page consultée le 3 décembre 2017).